



全国百佳出版社
中央编译出版社
Central Compilation & Translation Press

Stephen Farthing

[英国] 史蒂芬·法辛◎主编

艺术通史

Art: The Whole Story



一部信息量充沛的新作，即将成为经典。

——《书商》（The Bookseller）

史蒂芬·法辛做了一项伟大的工作，这本厚实的读物是对世界艺术史的全面概述。

——《RA》杂志

你将跟随时间的脚步，开始盛大的艺术之旅。……本书是必不可少的一站式参考指南。

——《艺术家与插画师》（Artists & Illustrators）

对于正在研习艺术史课程的学生来说，这是一份完美的礼物。

——《星期日泰晤士报》（The Sunday Times）

一本超乎想象的好书！

——《东盎格鲁每日时报》（East Anglian Daily Times）

- 全球艺术博物馆馆长、艺术史学者、艺术评论家联手打造。
- 编写体例充分考虑读者需求，成就史上最得心应手的世界艺术史。
- 超过1100幅高清图片，铜版纸全彩印刷，完美呈现。



梦想家

ISBN 978-7-5117-1135-9



定价：228.00元

GENERAL EDITOR **STEPHEN FARTHING** FOREWORD BY **RICHARD CORK**

ART

THE WHOLE STORY



艺术通史

[英国] 史蒂芬·法辛◎主编

杨凌峰◎翻译



全国百佳出版社
中央编译出版社
Central Compilation & Translation Press

图书在版编目 (CIP) 数据

艺术通史 / (英) 法辛 (Farthing, S.) 主编 ; 杨凌峰译.

——北京 : 中央编译出版社, 2012.2

(图文馆)

书名原文: Art: The Whole Story

ISBN 978-7-5117-1135-9

I. ①艺… II. ①法… ②杨… III. ①艺术史—世界 IV. ①J110.9

中国版本图书馆CIP数据核字 (2011) 第240136号

ART: THE WHOLE STORY

© 2010 Quintessence Editions Ltd.

Chinese edition © 2012 Central Compilation and Translation Press

All rights reserved.

艺术通史

出版人: 和 龔

出版统筹: 陈子慕

责任编辑: 张维军

特邀编辑: 叶 婷

责任印制: 尹 珺

出版发行: 中央编译出版社

地 址: 北京西城区车公庄大街乙5号鸿儒大厦B座 (100044)

电 话: (010) 52612345 (总编室) (010) 52612343 (编辑部)

(010) 66161011 (团购部) (010) 52612332 (网络销售)

(010) 66130345 (发行部) (010) 66509618 (读者服务部)

网 址: www.cctphome.com

印 刷: 北京利丰雅高长城印刷有限公司

成品尺寸: 172毫米×245毫米 36印张

版 次: 2012年2月14日北京第1版

印 次: 2012年2月16日第1次印刷

定 价: 228.00元

本社常年法律顾问: 北京大成律师事务所首席顾问律师 鲁哈达

目录

	序（理查德·考克）	6
	引言	8
	1 史前至15世纪	14
	2 15和16世纪	138
	3 17和18世纪	210
	4 19世纪	274
	5 1900至1945年	354
	6 1946年至今	450
	术语	564
	撰稿人	565
	引文来源	566
	索引	568
	图片提供	574
	致谢	576

序

随着21世纪的到来，世界各地越来越多的人开始注意到艺术的存在。博物馆与画廊兴奋地宣称，无论是饱受推崇的大师杰作还是当代艺术家的新锐作品，都吸引了无数参观者。人们对各类艺术的兴趣不断攀升，他们常常聚集于令人惊叹的装置艺术作品周围，对其表现出如同盛大宗教庆典中的朝圣者般的热忱。

骤然间，艺术吸引了人们的强烈关注。面对如此盛况，我却更多地感到忧虑。作为一个艺术评论者，我一直都鼓励大众去亲身感受艺术，现在看到艺术受众的数量急剧上升，我理当感到欣慰满足。然而，越来越多地看到最新的重量级艺术展上观众蜂拥而至，目睹在西班牙普拉多美术馆、法国卢浮宫、英国国家美术馆永久藏品前浏览的人群，使得我更难相信他们对于艺术能保有持久的关注。大部分观众在展览上和美术馆里只是走马观花，在某些作品前偶尔停留一下，随即又继续前行。他们脚步匆匆，看上去并没打算花足够的时间来仔细审视任何艺术作品。

从一方面来说，观众不愿多逗留也非常好理解。不同于电影、音乐、戏剧和文学，大部分美术作品都让我们有一种误解，觉得看一眼画面就足够了。显然，观赏画作不像读一本书、坐在剧院看电影或者在音乐厅听演奏那样需要花费数小时。我们只是打量展示在面前的作品，片刻之后就判断出该作品是否值得鉴赏。这种简便的评判方式看来是被普遍采用的。毕竟，耗费漫长的时间看完一部史诗剧目却最终意识到那是部无聊的劣作，当然不是什么愉悦的体验。理所当然地，人们更愿意迅速快捷地评判美术作品，以免在繁复花哨的细节上浪费精力。在美术馆参观，如果我们采取这样的策略，就根本不可能完全理解那些艺术作品。漫不经心的瞥视和寻根究底的审视有天壤之别。如果不打算在作品前驻足并完全专注于画面，从而在某种程度上进入作品所呈现的强大想象空间，我们怎么可能体会到杰出艺术的精妙之处？要深入理解艺术家如何用创作阐释人类的存在与生活，唯一的途径就是对其作品进行持久的、富于洞见的品鉴。然而，要在一个深广层面上体悟这些艺术影像则并非易事。现代文化因迅捷的视觉刺激而繁盛，快捷、急促的影像洪流时刻冲击着我们的注意力。一个城市居民，无论他看向哪里，街道、地铁、商店橱窗，到处都是广告。广告侵占我们的眼球，逼迫我们做出最快的信息反馈。即使我们能回避这种密集的视觉轰炸，那日益智能的手机也必定会随时响起，以声音、语词和（不断增加的）影像等综合手段来逼迫我们做出即时反应。这种多媒体侵扰虽然在形式上规模较小，但在密集程度上却毫不逊色于广告。

无休止的信息轰炸，尽管能刺激肾上腺素，引发持续而短暂的兴奋，但对我们养成长时间专注观察某事物的习惯，却毫无帮助。艺术作品能立刻俘获我们的眼球，纯粹的视觉感受通常也是即刻产生的。最初

的视觉诱惑之后，观众仍需要确保注意力不被分散。只有对画面进行持续详尽的观察，我们才可能真正进入并徜徉于作品的内部世界，但做到这一点却很不容易。以相当长的时间去仔细品鉴艺术品，其实是件高难度的事情，需要慢慢学习与把握。通常来说，初步浏览过眼前的影像后，我们就轻易得出结论，没什么好看的了。然后我们会觉得不耐烦，想离开。不过，还是有必要抵制这种念头的。如果我们停下来，让作品在某种程度上渗入我们的意识，那么艺术就有可能向观众透露真相。但这对我们来说，也并非易事。对一幅影像加以恰当的审视与探索，需要全神投入、潜心冥思，而这种慢节奏的静思与当代都市生活所催生出的浮光掠影式的观看模式完全抵牾。培养敏锐的、入木三分的洞察力，也没有什么现成的、确定的程式与途径。与每一件作品的交流都有其特定的方式。如果我在此提出某种通用的鉴赏模式，那必定是自欺欺人。也许有人会提出异议，争辩说某些美术展览现场的声频解说可以让观众很快对作品有一定的认识。只是，当耳朵里充斥着诱导性的解说，明确告诉你应该怎样去观赏一件艺术作品时，你如何能形成自己独特的见解呢？这些解说必定只会让观众养成被动消极的欣赏习惯。

本书旨在为以上困惑提供一个的解决方案。读者只需在家静静翻阅此书，在通俗易懂的文字间，就能发现一个可信赖的艺术鉴赏向导。书中虽涉及漫长的历史时段和数量惊人的艺术创作流派，但始终遵循一个重要的根本原则，那就是聚焦于个体影像作品的深入分析。全书的核心是对收录的大师杰作的丰富内涵加以阐述。通过欣赏艺术家眼中的世界影像，读者将大有收获。不过，有一点我们必须谨记，那就是阅读本书的时机，应该是在去博物馆和美术馆亲身观赏作品之前或者之后。以全身心的热情与专注去鉴赏艺术，那些伟大的艺术家将给我们数倍的回报。我们对原作真品的直接体验，是无可替代的，也不该受到任何观点的干涉。这一点，也是艺术鉴赏的根本。



理查德·考克（Richard Cork）于英国伦敦

艺术史学者、艺术评论家、编辑、艺术传播与策展人。曾为剑桥大学的斯莱德（专享津贴）美术教授与伦敦科陶德艺术学院亨利·摩尔研究中心高级研究员。经常为英国广播公司（BBC）录制艺术展览类报道与评论节目，对旋涡画派有独到研究。

引言

即便是在物质文明极端低下的历史时期，人类社会也从不缺少艺术。一如讲故事和歌唱，描绘、装饰也是人之天性，就像鸟儿筑巢般自然。在不同的时代与地域，在不同的社会和文化情境影响下，艺术的表现形式大相径庭。

国家政权社会形成之前的艺术，比如洞穴岩画，其创作意图通常被设想为源于神魔观念。我们的猜测可能正确也可能错误，但一直认为这些史前艺术表现了先民的部族信念，并在部族生活仪式中发挥作用。体现明显权势等级划分的政权社会出现后——比如早期的美索不达米亚和埃及文明——艺术就转而为权贵服务，为豪华宫殿锦上添花，为征服者歌功颂德、竖碑立像。艺术也为制度化的宗教服务，装饰神庙，描绘神灵，以画面呈现宗教传说。此时的宗教与世俗权力已经难以区分。这个时期的艺术以集体创作为特征，个人风格或创新缺位；或者说因为年代久远，我们对作者根本无从知晓。不过，这个时期的创作同样技巧精湛、微妙。从当时亚述人战争题材的作品或者埃及人对鸟类和兽类的描绘中，我们可以看出其创作技法近乎完美。

有一种常见的说法也许是对的，说是现代个人主义发端于地中海区域那些营商和农耕的人群中，比如希腊人、腓尼基人、伊楚利亚人和罗马人。当时的艺术家，例如约公元前4世纪中叶的希腊雕刻家普拉克希特利斯，就因为其艺术成就而闻名。市政和宗教用途的公共建筑当然少不了艺术装饰，统治者的丰功伟业也需要艺术去颂扬。当时还出现了一个范围更广的艺术消费阶层，庞贝和赫库兰尼姆古城的富裕市民即为一例。各种类型的艺术创作，比如风景、肖像、静物、动物和神话题材作品，都逐渐出现，装点着这个阶层的住宅，描绘着这个阶层的面貌。我

▼ 位于塞加拉的提伊墓（公元前2450—前2325年）浮雕，描绘出古埃及人制作纸莎草纸的情景。浮雕中蹲坐者正铺开纸莎草茎秆，将其压平粘合后制成纸张。





◀ 庞贝古城（公元前500—公元79年）一外科诊所遗址壁画中呈现女艺术家正在临摹雕像，雕像疑为普里阿普斯*。艺术家脚下，一名男童正扶着画框。

* 男性生殖神，为酒神与爱神之子。

们对这一时期作品的感受可能是扭曲变形的，因为马赛克镶嵌画与壁画尽管留存了下来，但毕竟还是受到时光的侵蚀，大部分画作的木头画框也早已消失。

自公元4世纪起，罗马艺术受基督教影响，演化为拜占庭艺术，从而成为教会与权势阶层个体宗教信念的服务工具。这时的作品，人物形象大都采用宗教圣像的形式，着力表达一种内在的精神价值，用可见的东西来体现抽象理念。不过，圣像画派的反对者也提出强烈质疑，认为可见的人物圣像完全排挤和取消了不可见的精神内涵。伊斯兰教同样诞生于地中海东部区域，对圣像画派也持有类似的反对意见，但同时推崇一种几何图案和东方书画风格的艺术。这种伊斯兰艺术后来也衍生出一种优雅风格的现实主义传统。伊斯兰艺术脱胎于罗马和拜占庭风格，也充分得益于前伊斯兰时期波斯古国萨珊王朝的艺术。萨珊王朝体现了波斯文明的一些最高成就，其艺术形式与理念向东传播至印度、土耳其斯坦和中国。

公元前1世纪，在古印度的犍陀罗（位于今巴基斯坦境内），第一座石刻佛像完成，并成为后来佛教艺术的范本。随着佛教从印度次大陆传布至全亚洲和世界其他地区，佛教艺术对中国、日本和朝鲜的新生艺术也产生了独特的影响。佛教在各个国家演化发展出新的艺术形式，比如雕像和庙堂雕塑。日本最早的艺术与佛教紧密相关，但从公元9世纪起，日本逐渐脱离中国文化的影响，俗世艺术日渐壮大，绘画最终成为日本最重要的传统艺术。在这些用毛笔而不是尖头笔来书写的国家中的人们，对绘画之美天生就有一种直觉感受。

12至13世纪，西欧的变革非常缓慢，并且断断续续，犹如一潭死水。贸易和农业发展创造出的新财富，部分被用于宗教建筑。这些建筑大都有绘画和雕塑的繁复装点。可以看出此时的艺术开始注重三维透视法，并向现实主义演进，但这一时期乔托（1270—1337）或者西蒙·马蒂尼（1285—1344）的艺术风格与拜占庭艺术风格差异性不大。教会之外，那些金融与贸易发达的城市，比如佛罗伦萨、布鲁日和威尼斯，成



▲ 古希腊女画家提玛瑞特在其画室创作《圣母子》。作品出自乔瓦尼·薄伽丘的著作《关于著名女性》，写于1360至1374年间。

► 《绘画艺术》（1665—1666），荷兰画家扬·维梅尔作品。这是一幅非订制作品，展示于画家的工作室中，待价而沽。不幸的是，这幅画一直未有买主，因此在画家有生之年，该画都在画室陪伴他。画家死后，其妻子生活拮据，但始终拒绝出售此画作。



为了艺术生产中心。应该是受到当时光线透视理论的影响，艺术赞助人开始重视艺术创作中对于细节的精准描绘。古典神话传说题材部分地取代了宗教题材，艺术作品开始更多地描绘精美衣饰、家居和各类奢华物品。画作本身由于变更为油画作品而越来越便于携带，并且也成为了奢侈品，但与挂毯之类的相比，还是被认为价值略逊。

15至16世纪，多种多样的绘画手法在世界各地得到实践。这一时期的西方艺术后来被称为文艺复兴。就艺术手法的高超与复杂程度而言，这个阶段的波斯细密画或者中国山水画无与伦比。其时，中国南部生机盎然的通俗市井文化还促成了印刷术的发展，因而能机械复制各式绘画。当时的德国南部，以及后来日本江户时代的浮世绘也是如此。不过，西方艺术传统还是有明显不同。不仅艺术家们探索创新了创作技法，比如线条透视画法，艺术赞助人也开始期待显现新的技艺与风格的艺术。同时，艺术家们长期半手工匠人的生活状态与作坊式的创作方式也催生了关于艺术家创造性天才的理论。有些艺术家获得了巨星般的声望和地位，艺术赞助人也争抢着与著名艺术家签约。

文艺复兴和宗教改革运动时期，各种特色艺术风格的繁荣反映了欧洲文化与社会多样性。威尼斯与东方的贸易导致了一些杰出绘画的产生，因为画作中使用的颜色色料是随同其他货物一起进口的。巴洛克艺术夸张的戏剧风格是天主教反宗教改革运动的表达。荷兰的新教徒则需要一种迥异的艺术来装点他们稳重严谨的资产阶级之家，来表现他们颇

有尊严的市民生活。室内装饰画、风景和人物肖像都指向这个阶层的内心生活和外在的正气面貌。国王、王子和贵族们依旧付出重酬，让艺术来描绘他们的荣威与财富。但也有迹象显示，艺术家们在其作品中明显表现出个人特质，比如伦勃朗（1606—1669）后期的作品以及卡拉瓦乔（1571—1610）富有极致主义风格的作品。

18和19世纪的欧洲，对自己的艺术历史有了清晰的认识，并将一系列大师的杰作尊为文化瑰宝，陈列在美术馆中，用以熏陶大众的精神与德操。对往日大师的推崇，刺激了当代画家去模仿先辈。传统的艺术赞助人或保护人以及宫廷画家正在消失，只是过程缓慢，比如拿破仑时代就依旧雇佣画家来颂赞他的帝国荣耀，弗朗西斯科·德·戈雅（1746—1828）也是西班牙宫廷画家，但艺术家们无疑越来越倾向于为自己的理想而创作。随着欧洲社会沿着大规模生产、机械化、功利主义和理性主义的方向发展，欧洲艺术进入了浪漫主义时期。这种内涵丰富的文化运动崇尚自然，鲜明地反对机械化和工业化，推崇真性情，反对纯粹理性，并激励艺术家对抗资产阶级社会的庸俗势利。

这个时期的艺术家自觉地站在物质主义现代世界的对立面。有些画家回避现代事物，在中世纪或原始题材中寻找寄托；另一些画家则选择现代城市生活素材，但只是将其作为讽喻的对象。艺术家们创作的作品可以在市场上自由交易，因此他们在经济上获得了独立。要识别艺术天才，并在艺术家和艺术鉴赏收藏家之间实现对接，画商和艺术评论家就扮演了重要角色。一种奇怪的现象由此产生：人们期望艺术家忠实和专注于自我天才的表达，但又要求他的作品能被市场接受，而艺术家则公然表示对市场的轻蔑。先锋派的概念随后出现，这个流派体现了一种审美的激进主义，但也依旧暗示了对以往传统的承认。在旧传统的衬托下，才更显新潮流的激进和其对既有大众审美情趣的不屑一顾。先锋派很快为大众接受，这个流派的审美价值也得到了普遍的认同。

社会和科技的急速变化以多种方式对艺术家产生了影响。批量制作



▲ 19世纪，日本两位艺术家在画室创作，身旁是他们的绘画工具，包括卷轴、颜料和画笔。此画为画家川原庆贺彩色水墨作品的局部细节。



◀ 《莫奈和他的船上画室》，爱德华·马奈于1874年创作。印象派画家们离开传统画室，在户外创作，以便捕捉自然光影的变化。这种做法是绘画艺术的一大激进变革。



▲ 1936年12月，瓦西里·康定斯基在法国塞纳河畔纳伊的画室进行创作。这位俄罗斯裔画家受到很多年轻艺术家的爱戴。胡安·米罗、阿尔贝托·马涅利、让·阿尔普、苏菲·陶伯等人经常拜访其画室。

的管装颜料让艺术家摆脱了工作室的束缚，来到户外作画。资本主义帝国的崛起和国际交流掀起了第一次全球化，也带来了异域风情的艺术元素，比如日本浮世绘和非洲的面具。艺术家们也开始尝试远游。欧仁·弗罗芒坦（1820—1876）和威廉·霍尔曼·亨特（1827—1910）是两位东方画派画家，他们游历至北非和中东，对当地自然风情和文化的直接观察体现在真实的绘画细节上。同时代的保罗·高更（1848—1903）则痴迷于太平洋岛国的异域风情，并在那里完成了他最出色的作品。摄影术的出现引发了有关艺术再现功能的争论，但也为画家们提供了新的创作资源。马塞尔·杜尚（1887—1968）于1912年创作的《下楼梯的裸女：第二号》就明显体现出定格拍摄的动态效果。光学的科研成果促成了艺术家对绘画用色的新尝试，克劳德·莫奈（1840—1926）和乔治·修拉（1859—1891）所采用的绘画技巧就是例证。

20世纪来临，西方艺术进入一个实验时代，意图突破之前已有的艺术形式的界限。立体派与抽象派艺术的追求既非装饰亦非再现，而是探寻观看世界的新方式。科技不断进步，电影、汽车、电灯和飞机的出现也使得艺术发生了变化，未来派便是一例。先锋派艺术家纷纷发表宣言，鼓吹和推动形形色色的艺术运动。这些都发生在第一次世界大战之前。一战中还偶然产生了当政者庇护豢养的“战争艺术家”，这就像是古老的艺术赞助人或保护人制度的复活。战后，一种文化危机感到处蔓延，但后果却是多样的。有些艺术家努力寻找新的艺术准则或者回归古典主义，有的则完全颠覆经典，崇尚非理性并打破禁忌。个人风格和各种相互抵触的流派蜂拥而起，欧洲的独裁主义也风起云涌。苏维埃、纳粹和法西斯都彻底摒弃没落的资产阶级艺术，极力推崇一种英雄主义的艺术再现形式，以歌颂其独裁政权。这一切乱象造就了一个奇妙的现



► 美国雕塑家亚历山大·考尔德位于法国安德尔河谷萨诗的工作室。考尔德因其彩色动感的雕塑而闻名，这一点能从这张工作室的照片中体现出来。考尔德将其工作室戏称为“弗朗索瓦一世”*。

* 16世纪法国国王，1515—1547年在位，巴黎一奢华酒店亦用此名。



象：现代艺术莫名地变成了资本主义自由民主的象征，二战之后美国中央情报局甚至成为了美国抽象派艺术家的一个赞助来源。美国经济的强大必然地导致了其艺术的兴盛：美国成为艺术生产的中心，纽约取代巴黎成为世界艺术之都。

1945年之后，有些艺术家继续其英雄主义或浪漫派创作范式，他们以庞大的、姿态模式明确的概念化作品来表达自我，或者在一些表现主义特征明显的作品中呈现出受难殉道的意象，比如弗朗西斯·培根（1909—1992）的作品。艺术家对商业化社会的不满导致其更激进地与传统决裂。行为艺术家以及后来的观念艺术家的创作突破了作品通常是“物体”的传统。安迪·沃霍尔（1928—1987）呈现出机械复制的成品图像并称之为艺术，因此打破了艺术家必须创作的“神话”。波普艺术家则拒斥高尚艺术只属于精英阶层的成见。大众传媒时代来临，视觉影像的泛滥导致了人们艺术观赏方式的调整——艺术现在只是众多影像中的一类。具有讽刺意味的是，艺术品的价格却未受到反商业主义思潮的冲击，而是攀升到前所未有的高度，甚至成为人们避税与投机性投资的工具。无论是陈列古代作品还是展示现代创作的艺术博物馆和美术馆，都在日益兴旺的休闲与旅游产业中占据了显要地位。激进的艺术品类，比如“装置艺术”，成了围观热点。有些艺术家轻易就适应了传媒文化，跻身文化名流之列。尽管艺术在人类历史中的演进看上去并非一帆风顺，但正如19世纪英国艺术评论家约翰·拉斯金所言：“只要是艺术所应得的，人类社会便不吝给予。”

▲ 1950年，抽象表现派画家杰克逊·波洛克在画室中创作。波洛克的住宅同时也是画室，位于纽约州长岛东汉普顿镇的斯普林斯。波洛克还将谷仓改造为画室，而其艺术家妻子李·克拉斯纳则用一间卧室作为工作室。



4000 年

公元前 2000 年

1

100

200

300

400

古代岩画、洞穴画和地景艺术（公元前7500—公元1000年）（p.16）

早期美索不达米亚艺术（p.20）
乌尔古王朝战旗（p.22）●

爱琴海艺术（p.24）
斗牛士壁画（p.26）●

古埃及艺术（p.28）
为涅下门巡视庄园（p.30）●
图坦卡门墓葬面具（p.32）●

前哥伦布时代早期美洲艺术（p.34）

美索不达米亚与波斯艺术（p.38）
● 新亚述王朝带翅的人首牛身像（p.40）

古代中国艺术（p.42）
● 兵马俑（p.46）

古希腊艺术（p.48）● 掷铁饼者（p.54）
● 帕特农神庙浮雕饰（p.56）
黑绘双耳陶罐 | 艾克塞基亚斯（p.52）●

佛教艺术（p.58）

古罗马艺术（p.62）
● 德米斯忒利别墅壁画（局部）（p.64）
● 马可·奥勒留大帝骑马雕像（p.66）

西非艺术：中世纪（p.68）

拜占庭艺术（p.72）

印度艺术（p.82）

孤岛艺术

1 | 史前至15世纪

1000

公元前 2000 年

1

100

200

300

400

600 700 800 900 1000 1100 1200 1300 1400 1500

● 纳斯卡巨画（蜂鸟）（p.18）

● 特奥蒂瓦坎面具（p.36）

阿弥陀佛（p.60）●

贝宁铜牌（p.70）●

《天堂之梯》（p.76）●

《万能的基督》（p.78）●

《旧约全书之三圣图》| 安德烈·卢布廖夫（p.80）●

湿婆舞神（p.84）●

《林迪斯芳福音书》| ● 艾德弗里斯（p.88）

《凯尔经》（p.90）●

早期伊斯兰艺术（p.92）

● 蓝本《可兰经》（p.96）

中国艺术：唐宋元（p.98）

● 《早春图》| 郭熙（p.102）

古朝鲜艺术：高丽王朝（p.104）

阿弥陀佛三身像（p.106）●

罗马式艺术（p.108）

● 拜约挂毯（p.110）

前哥伦布时代美洲艺术（p.112）

印加短袍（p.114）●

米斯特克鹿皮书（p.116）●

早期意大利艺术（p.118）

哀悼基督 | 乔托·迪·邦多纳（p.120）●

耶稣背十字架 | 西蒙·马蒂尼（p.122）●

中国艺术：明代（p.124）

明宫廷青花瓷罐（p.126）●

国际哥特式艺术（p.128）

贝里公爵豪华祈祷书 | 林堡兄弟（p.132）●

朝鲜艺术：李氏王朝（p.134）

金刚全图 | 郑澈（p.136）▶ 1734

600 700 800 900 1000 1100 1200 1300 1400 1500

古代岩画、洞穴画和地景艺术



- 1 阿尔塔米拉洞穴画（约公元前15000年）
作者：佚名 材料：岩石与色料
位于西班牙坎塔布里亚，桑提亚纳德玛
- 2 乌比尔岩画（约公元前40000年）
作者：佚名 材料：岩石与色料
位于澳大利亚卡卡都国家公园，乌比尔
- 3 拉斯科洞穴画（约公元前15000年）
作者：佚名 材料：岩石与色料
位于法国拉斯科

很多早期人类有个共同的艺术实践，就是在石头上绘画和雕刻，并在地面上堆垒石头形成图案，我们称之为“岩石艺术”。目前已知最早的艺术品，是在南非开普省南部海岸布隆伯斯洞穴发现的两小根雕刻赭石条，石头上以纵横交错的刻痕形成某种装饰性的几何图案，创作时间上溯至77000年前。

澳洲的岩石艺术遗迹很多。西澳大利亚丹皮尔群岛附近的摩如居伽岛，有着世界上最大的岩石雕刻群，创作时间大约是在公元前28000年。这些作品中除了几何图案，还有写实性质的雕刻画，描绘的是原始部落的庆典场景，以及各种动物，包括鲸鱼、鸬鹚、袋鼠和如今已经绝迹的塔斯马尼亚虎。澳大利亚北部卡卡都国家公园内的乌比尔岩画遗迹留存自三个不同的历史时期，其中最古远的是大约公元前40000年。在过去的漫长岁月中，一代代的当地土著通常也会给这些岩画重新上色。根据内容丰富、口口相传的土著文化传统和信仰理念，这些岩画的创作动机不难猜测：大部分岩画都用来在典礼仪式中祈祷牲畜的繁殖生产，从而为部落提供食物；也有些则与信念无关，纯粹是为了视觉愉悦而创作。乌比尔最早的部分岩画描绘的是一些如今已灭绝的动物，以及穿着仪式典礼服饰的简笔线条人物。根据其部落文化传统，这些简笔人形应该是代表神灵，寓意在神灵的教诲下，土著们学会了狩猎与绘画。乌比尔最古远的岩画中有一幅描绘了一个奔跑的猎手（见右页上图），人形姿态极为动感。这是岩画中的一个类别，称为“动态人物画”。还有一种岩画被归类为“X射线画”，

大事记

约公元前75000年	约公元前40000年	约公元前30000年	约公元前25000年	约公元前16000年	约公元前14000年
南非布隆伯斯洞穴出现赭石条雕刻。	澳大利亚北部的乌比尔岩石区出现首批岩画。	法国阿尔代什省肖维岩洞出现以红黑色料描绘的洞穴壁画。	纳米比亚亨斯山区岩洞出现以黑炭、赭石和白色料描绘的动物壁画。	西班牙阿尔塔米拉出现首批洞穴画，在随后的岁月中，不断有动物画和人类手印被添加上去。	法国拉斯科洞穴内以及附近的土著开始创作洞穴壁画。

因为画面表现出了人类、哺乳动物和鱼类的骨骼结构和内脏器官。北非阿尔及利亚阿杰尔高地塔西利国家公园内的岩画创作于约公元前8000年，以其对人物和动物的自然刻画而著称。

目前已知最早的洞穴壁画创作于约公元前30000年。这些壁画也许用于宗教仪式或者求神通灵，其确切意图尚且未知。作者将自己所见的身边的世界作为创作内容，最常见的题材是动物，偶尔也有人形图案，有时候是些或许带有特定寓意的抽象符号。西班牙坎塔布里亚的阿尔塔米拉岩洞壁画当中，有些是世界上最精美的多色彩洞穴岩画。这些作品的创作年代要上溯至马格达林时期（公元前16000—前10000年），描绘对象主要是动物，包括各种形态的野牛、马（见左页）、鹿，以及一种类似野猪的动物。作品中还出现了各种符号和手印。这些洞穴画不同凡响，因为它们不仅代表了现代智人最初的艺术尝试，而且体现了杰出的艺术品质。并且，这些壁画的布局很有讲究，充分利用了洞穴岩壁的自然轮廓，从而达成了三维立体的视觉效果。

法国多尔多涅省拉斯科洞穴群的壁画发现于1940年，包括约2000幅图像，创作于大概公元前14000年的旧石器时代。这些壁画大部分都描绘了哺乳动物，比如马、野牛、雄鹿，甚至还有一头犀牛。尽管当时可用的颜料有限，这些作品依旧令人过目不忘：作者对动物的生理解剖结构非常关注，所呈现的动物形象鲜明生动、易于识别。这里选录的图像（见右下图）是一头野牛的头部。当时在欧洲大陆，有大量的野牛群活动。

非洲索马里拉斯伽尔的洞穴画为我们提供了新石器时代的洞穴画样本。这些画创作于约公元前9000至前3000年，颜色浓烈，保存得也很好。虽然当地游牧民早已知道这些壁画的存在，但直到2002年，一支法国考古队发现了该遗址后，这些壁画才引起国际艺术界的关注。与拉斯科洞穴画相似，这些作品也描绘动物，比如凶猛的食肉兽、长颈鹿等。

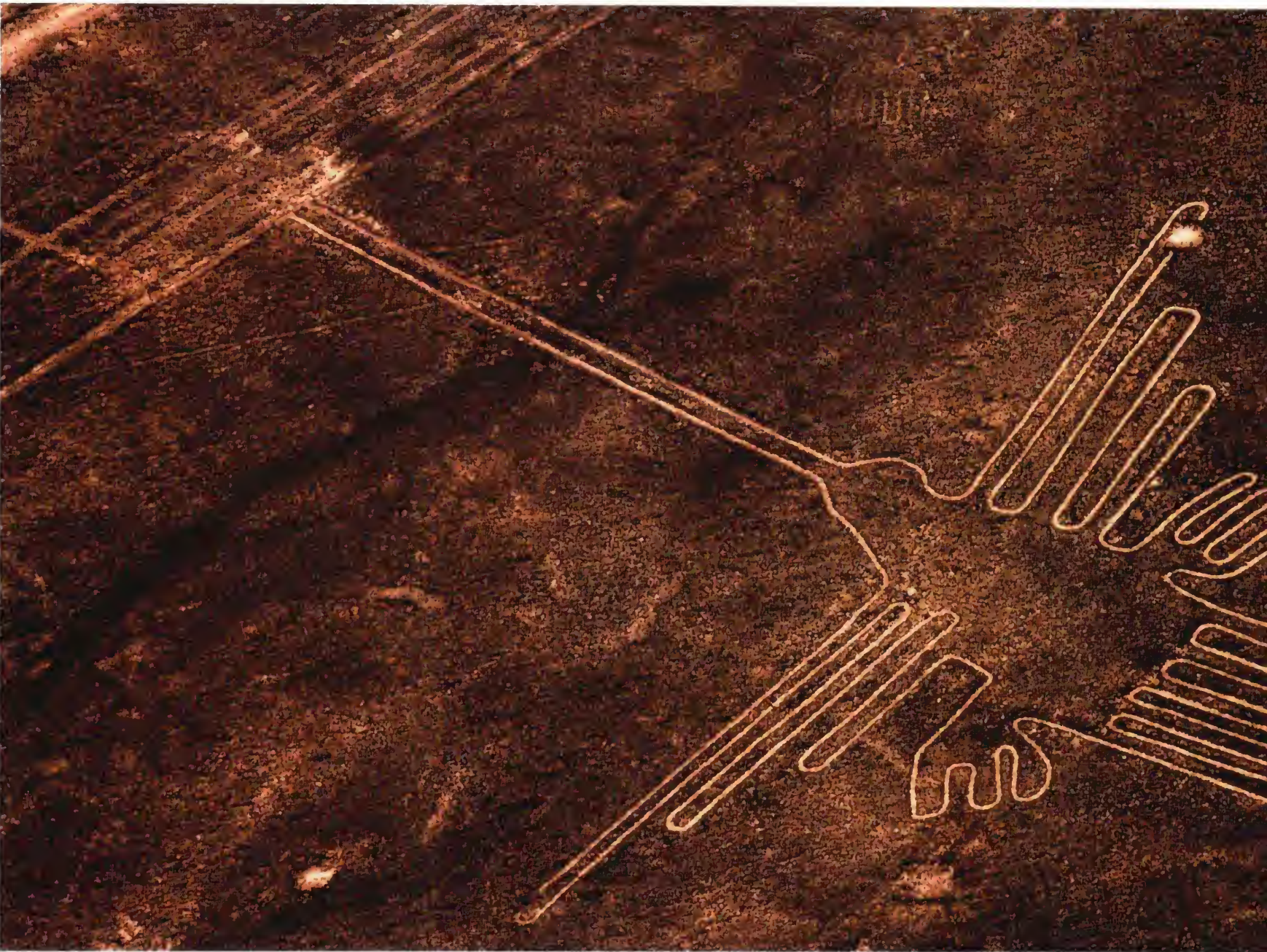
地景画是另一种形式的史前艺术。地表的这些大型画作通常呈现出一个清晰的图案，20世纪的地景艺术（见532页）也承袭了这样的传统。秘鲁的纳斯卡巨画（约公元前200—约公元600年，见18页）因其规模巨大、构图复杂、数量众多和保存状态出奇良好，而被认为是世界上最杰出的地景画。创作者选取荒凉地块凿开地表碎石，从而形成各种几何图案和哺乳动物（包括人类）、植物、鸟类与奇妙的生物的图像，这些图还被用一系列粗长的线条连接起来。其中最大的图长达200米，覆盖范围达到将近500平方公里。有些专家认为这些图是服务于宗教仪式或用于天文观测的，还有的则认为它们是农作物灌溉系统或者祈祷丰收的符号。**CK**



约公元前11000年	约公元前10000年	约公元前8000年	约公元前1000年	约公元前200—公元600年	约公元1000—1070年
津巴布韦马托博山出现狩猎与采集的人形图像岩画。	阿根廷的德拉斯曼诺洞穴（又称“手画”岩洞）出现红黑色料的手印壁画。	北非阿尔及利亚阿杰尔高地塔西利的洞穴画描绘了一个绿意葱茏的撒哈拉，与今日的沙漠地貌差异巨大。	英格兰牛津郡乌飞顿一座白垩山峭壁上的白马岩画长达114米。	秘鲁出现纳斯卡巨画（见18页），以线条几何图案描绘出人形与动物图案。	俄亥俄大蛇象形丘——大量土石堆砌后形成各种动物图案。大蛇丘长达396米。

纳斯卡巨画（蜂鸟）约公元前200—约公元600年

作者：佚名

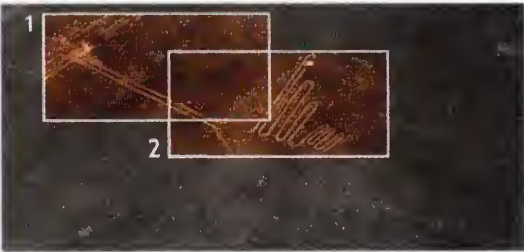


材料：石头、碎石、土
尺寸：长 50 m
位于秘鲁胡马纳草原的纳斯卡和帕尔帕地区

纳斯卡文明在公元前200至公元600年间达到鼎盛。尽管没有重要的建筑留存下来，但利马以南秘鲁海岸平原上安第斯山脚下和荒漠地带的大型地景画——世人称之为纳斯卡巨画，是纳斯卡文明的最大特征，同时也是最大的未解之谜。这些地面上的巨画由几何图形、线条和各种鸟兽，包括蜘蛛、鹈鹕、蜥蜴和蜂鸟等的图像构成。这些巨画覆盖了超过450平方公里的区域，其中最大的图案长达305米。

干燥无风的气候和纳斯卡平原与世隔绝的地理环境共同促成了这些神秘巨画的留存。巨画中浅浅的线条是将荒岩上层的红色碎石凿除、暴露出下方的灰白色岩石而形成的。这个过程牵涉到大量的人力组织工作与创作步骤规划。因为巨画规模如此之大，根本无法一眼看到整个画面，所以纳斯卡人必须设计出一个精确的地形测量系统。为了创作巨画，他们有可能先在高处建立了一些观测点，因此可以随时从上方查看进程。鸟类是纳斯卡巨画中最常见的题材，目前为止已知的有18幅巨画以鸟为主题，其中蜂鸟图案最容易辨认。RM

图像局部示意





1 异常的长喙

蜂鸟的长喙在这里是最鲜明的特征。长喙的尖端与一组平行线相接，平行线的最后一条指向冬至日12月21日太阳升起处。人们据此猜测这些巨画对应于星相日历的地面坐标，与农耕事项相关。



2 精简的翅膀

尽管图案是平面的纯线条画，但展开的翅膀与长长的尾巴羽毛让人很容易识别出是蜂鸟。纳斯卡巨画的图样与风格承袭了前哥伦布时代美洲土著艺术的传统，省略细节，只保留根本主体，将自然形态进行简化和抽象。

纳斯卡彩陶

纳斯卡巨画的构图法与象征手法也体现在纳斯卡陶器与纺织品上。受早期帕拉卡斯文明的影响，纳斯卡陶器具有的特征包括多种色彩与几何图案的应用，以及生动的鸟类、鱼类、植物和神灵图形。令人惊叹的是，纳斯卡人所用的颜色至少超过10种，比任何前哥伦布时代美洲土著艺术（见34页）所用的颜色种类都多。这些颜料是用矿物色料的碎末制成的，比如红色颜料由铁氧化物制成，黑色则由锰制成。纳斯卡陶器中有碗、杯子、碟子和花瓶，还有一种带有两个壶嘴、中间有把手连接的特异容器。右图中的容器（约公元200—700年）顶部为两只小鸟，罐体上描绘的是神话传说场景。纳斯卡陶器上有时也会描绘斩首的场景，因为当时在安第斯山区土著部落的仪式中，斩首是较为常见的。这些容器有的是家用，但大都是用来作为陪葬品，其中有些装饰图案还只允许部落的高层人物使用。这些陶器大部分都是经陶轮用粘土成型，然后上色，再经火烧制。烧制完成后，陶器再经抛光，以达到一定光泽。



早期美索不达米亚艺术



美索不达米亚，即今天伊拉克境内底格里斯河与幼发拉底河之间的低平河谷区域。苏美尔人，一个勤劳的农耕族群。早在公元前4000年左右，苏美尔人就已在美索不达米亚定居了千百年，并且建立起一个繁荣的城邦社会，有按照神权政治体系成立的政府，由权势王族进行统治。在随后的三千年间，这个古代族群所创立的政治、宗教、经济、艺术和建筑文明的传统，将为西方文明提供根本的基础。

苏美尔文明创造了很多的人类第一：第一个城邦，即吉尔伽美什国王统治下的乌鲁克城邦；第一个架构完整的宗教体系，体系中的神、人与宗教仪式分等级按序排列；第一种已知的有文字的语言，楔形文字；第一个农作物灌溉系统；还有第一辆有轮子的交通工具，用于装载货物与军队。苏美尔人还建立了最早的商业贸易网络，一直延伸到非洲、亚洲和欧洲。为了经营庞大的商业帝国，他们发明了世界上最早的圆柱形封印，在小小的圆柱印章上刻有楔形文字或者装饰风格的图案。圆柱封印是一个很重要的管理工具。文件纸张未干时，苏美尔人用封印在文件上滚动，形成标记，以此来表示授权或者拥有权；他们也在湿粘土上按下封印，粘土干燥后，封印留存在粘土上，起到一种古老形式的锁的功用。左上的这个苏美尔大理石封印，上面的图案看起来类似神殿或神庙门前的动物与圣器。这样的封印用在美索不达米亚、叙利亚和埃及之间的商业贸易中。制作圆柱封印的材料多种多样，包括贝壳、天青石、铜、银和金。人们随身携带比较贵重的封印，作为自己身份的证明。

苏美尔神权政治城邦社会中，处于最高位置的是保护神，也即至高统治者。国王，则被认为是上天神意的执行人。国王既是城邦的保护者，又充当祭司，也就是神与人之间的沟通中介。宗教是苏美尔城邦社会发展推动力量，苏美尔的建筑和艺术都服务于宗教信仰的表达和宗教活动。每个



1 圆柱封印（公元前3000年，见左上图）以及封印在粘土上形成的图案（见右上图）
作者：佚名 材料：大理石
尺寸：4.5 cm × 4 cm
藏于英国伦敦大英博物馆

2 《灌木中的公羊》，小雕塑（公元前2600年）
作者：佚名 材料：木、铜、其他
尺寸：高 46 cm
藏于英国伦敦大英博物馆

3 阿卡德王纳拉姆-辛的胜利石碑（约公元前2230年）
作者：佚名 材料：粉红砂岩
尺寸：200 cm × 105 cm
藏于法国巴黎卢浮宫

大事记

约公元前4000年	约公元前3600年	约公元前3400年	约公元前2900年	约公元前2700年	约公元前2600年
乌鲁克，世界上第一个城邦，在苏美尔（美索不达米亚南部）开始繁盛。城市位于今天幼发拉底河河床东部。	脱蜡铸造法（法语中称为“隐蜡”）在美索不达米亚和埃及问世，用于铸造铜器。	简单的象形文字出现，用于记录献给神庙的贡品。	很多城邦修建起防御城墙。文字越来越多地被用以记录大事件和丰功伟业，苏美尔象形文字衰落。	据传吉尔伽美什已经统治乌鲁克城邦。关于他的传奇故事后来被收录在阿卡德史诗《吉尔伽美什》中。	在乌尔王朝墓地已经举行了16次王室葬礼。几千年后，很多陪葬品，包括乌尔古王朝战旗（见22页），在此被发掘出土。

苏美尔城镇都环绕一个类似金字塔的、被称为吉古拉特的大型神塔而建造。神塔通常有好几层，用大块的粘土砖砌成，外部还有着斜斜的步行台阶，一直通到塔顶的神龛。

1928年，在对其中一个神塔——乌尔古城的神塔进行发掘时，英国考古学家C.伦纳德·伍利爵士有了一个重要发现：一位国王与王后的合葬墓穴。根据圆柱封印，该王后被确认是普阿比。这对皇家夫妇被葬在两个相邻的墓穴中，陪葬的包括至少75个仆从，还有异常丰富的陪葬品，如珠宝、宗教贡品、武器、工具、容器、乐器和棋盘。这些陪葬品都被设想为供他们在阴间享用的物品。这次发掘当然也出土了一些最精美的苏美尔艺术作品，这些作品的创作时间介于公元前3500至前2400年。其中一件作品发现于国王的墓葬中，被伍利爵士命名为“灌木中的公羊”（见右上图）。这个小雕像是一对陪葬的小雕像中的一个，表现的是一只公羊起立趴在一棵开花的树上。羊角、羊脑门与眼睛都由天青石雕成；树、羊脸与羊腿都覆有金箔；一簇簇羊毛由小片的椭圆形贝壳与天青石做成。雕像中间的花冠筒意味着雕像最初可能承托着某样东西，比如一只碗。苏美尔人的陪葬艺术品，如随后将详细分析的乌尔古王朝战旗（约公元前2600—前2400年，见22页），为人们了解丰富而影响深远的两河文明提供了大量物证。虽然苏美尔艺术中很多图像的含义我们无法推测，但伍利爵士的观点却并无不妥：“……发掘出的每件物品不仅证明了某个民族在某个特定时期所取得的成就，而且提供了新的文献史料资源，让我们看到人类文明的一些新起点，现代世界文明就由此演绎进化而成。”

苏美尔的城邦社会在美索不达米亚地区存续了很长时期，但最终被古巴比伦阿卡德王国的萨尔贡王终结。萨尔贡建立了阿卡德王朝，公元前2334至前2279年在位，其统治中心即为新首府阿卡德，建在幼发拉底河左岸。萨尔贡的王国覆盖了从今天的伊拉克延伸至地中海的广大区域。这位武士国王和他的王朝以神一般的威权统治着这片领地。

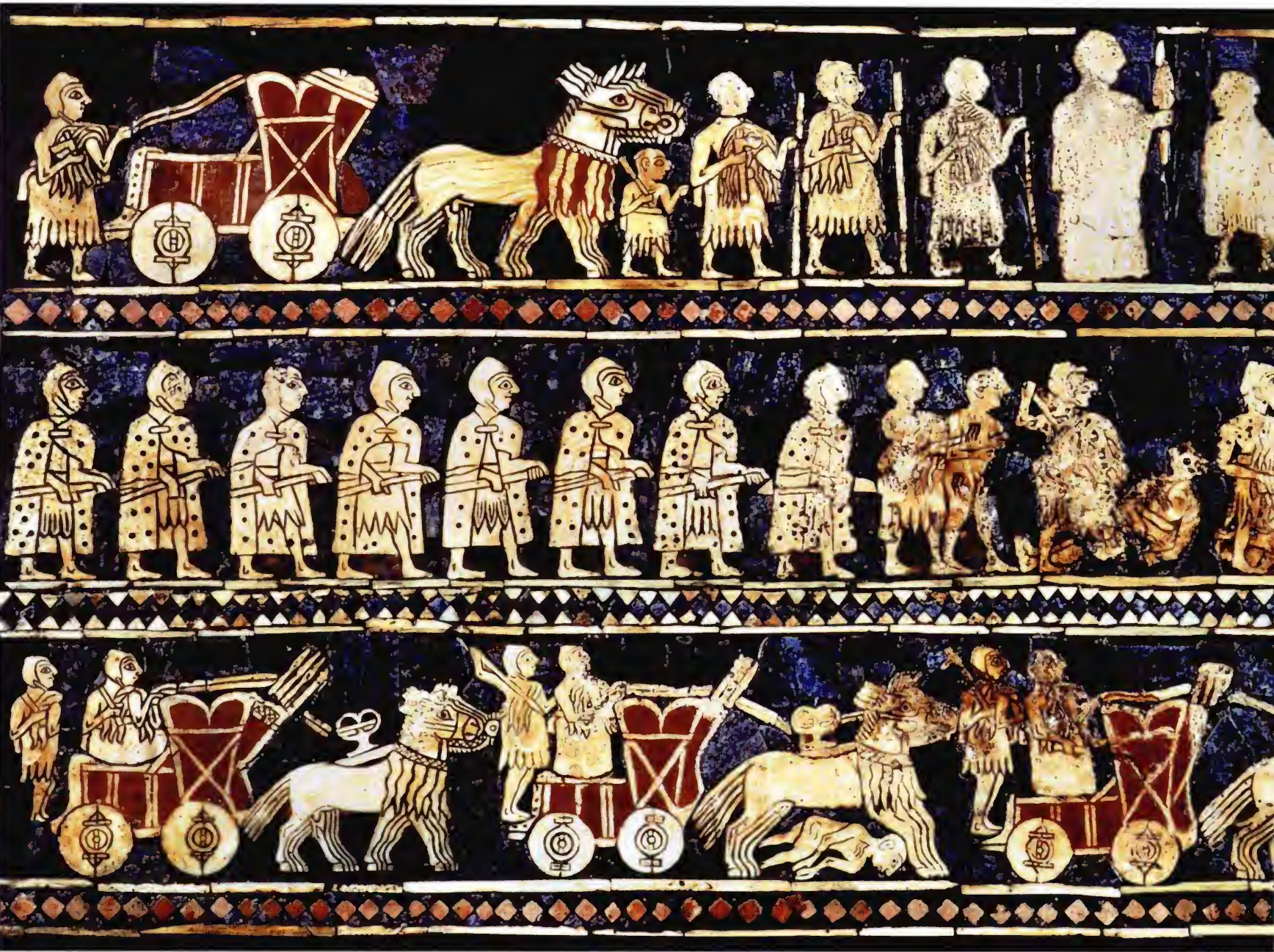
纳拉姆-辛的胜利石碑（见右下图）是阿卡德王朝权威统治的见证。纳拉姆-辛（公元前2254—前2218年在位）是萨尔贡的孙子和继位者，被称为“四方之王”或“世界统领”。这根石柱（纪念重大事件或人物的纪念碑）的顶部与底部都已缺失，石柱雕刻用以庆祝纳拉姆-辛战胜萨图尼国王，萨图尼国王统率的卢卢比王国位于今天的伊朗境内。石柱上描绘了纳拉姆-辛领导自己的武士冲向卢卢比王国的陡峻山坡的情景。这个石碑的构图显示出苏美尔雕塑的一个重要进步。因为之前的作品中的人物都是一成不变的平层布局，而这个雕塑中的则是鲜明的三角形构图。纳拉姆-辛位于三角形的最上角，在他下方，是胜利的士兵正将战败的卢卢比人踩在脚下；另有一些卢卢比人则驯顺地等待受降，还有的则坠落山崖。雕塑中的纳拉姆-辛没有看着战场，而是仰望着天空，天空中神的象征物似乎也在为他的勇猛征战送来神圣的祝福。SA



约公元前2500年	约公元前2360年	公元前2270年	约公元前2230年	约公元前2144年	公元前2000年
最早的吉古拉特，也就是阶梯金字塔出现。每个阶梯金字塔被认为是一个最高保护神的居所，这些塔共同形成一个庞大的神塔群。	美索不达米亚城邦拉伽什的统治者乌鲁卡基那颁布人性化法规，限制惩罚祭司和权贵富人的恶行。	阿卡德城邦成为美索不达米亚的新势力。阿卡德王朝持续统治，直到约公元前2100年国王萨卡里沙瑞去世为止。	阿卡德王纳拉姆-辛战胜卢卢比人，因而雕刻出设计独特的歌颂其胜利的纪念碑（见上图）。	古迪亚成为拉伽什国王。他的很多雕像流传下来，塑造了阿卡德王室威严强大的形象。	美索不达米亚南部地区的土壤不再肥沃，从而导致经济衰落，人口向北方迁移。

乌尔古王朝战旗 约公元前2600—前2400年

作者：佚名



战争场景部分
材料：贝壳、天青石、红色石灰石
尺寸：21.5 cm × 49.5 cm
藏于英国伦敦大英博物馆

图像局部示意



乌尔古王朝墓葬位于今天的伊拉克南部，由英国考古学家C.伦纳德·伍利爵士于1928年首次发掘。在其中一个墓葬，伍利声称发现了“一件非常引人注目的东西”，那是一个不规则四边形木头盒子，上面镶嵌有贝壳、红色石灰石与天青石，呈现出很多图像。盒子被安放在一具男性骨骼遗体的肩部。伍利认为这个男性是位旗手，而这件艺术品曾经被装在一根杆子上，作战时由旗手扛着，冲锋陷阵。由此可见，这个盒子被当成是乌尔古王朝的战旗。但近来，学者们更倾向于认为所谓的“战旗”实际上是古代一种弦乐器的共鸣箱。

盒子的每一面都有两块主要分区，每一分区上有三层平行的镶嵌图案，描绘的是人与动物。从下往上按顺序看，三层图案呈现出一个叙事性场景，类似于多格漫画。第一个分区是关于战争的，描绘的是国王在指挥战斗，苏美尔皇家军队全力出击征服敌军。步兵挥舞着投枪与战斧，屠戮敌人。战役胜利后，他们将被捆绑的裸身俘虏带到国王面前，而国王举起手中的长矛，俘虏的命运由国王决定。第二个分区描绘的是和平时期的场景，国王与贵族大臣们在酒宴上庆祝胜利。国王在感谢上天神灵，而士兵们则向国王晋献战利品。SA



1 伟大的国王

在苏美尔艺术中，人物图像是按地位等级来呈现的，图像的大小反映出人物的权力与重要性。这里的国王形象就很高大，即使是坐着，他的头部都延伸到了天花板（在作品中以马赛克镶边表示天花板），而且国王身形伟岸，俯视众人。



2 运动的效果

通过改变人物的步态，艺术家营造出了图中人物从左向右移动的动态效果。图中的中亚野驴*也是如此表现，先是走动，后小跑，最后变为飞奔；前腿与后退之间的间距越来越大，最终前腿跃离地面，呈现出“飞”着投入战斗的视觉效果。

* 当时已经驯养，现几已灭绝。



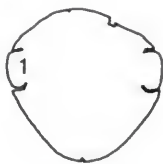
3 暴虐的军队

这幅作品的战争场景部分鲜明地描绘了野驴拉的四轮战车碾压践踏敌人鲜血淋漓的尸体。这是最早描绘苏美尔军队的美术作品之一，艺术家显然对苏美尔士兵的暴虐野蛮和不可抵御的武力表示赞美与颂扬。

胜利庆典

乌尔古王朝战旗的背面，即和平场景部分（见右图），描绘的场面让人完全忘记了战争的残酷。战争胜利，王国恢复和平安宁，国王与贵族大臣们举办盛宴，庆祝凯旋。他们身穿隆重的卡纳克斯——一种带有长长流苏的羊毛裹腰裙，按次序入座。他们右手高举酒杯，很可能是在感谢天神赐予胜利。一个乐手在一旁弹奏七弦竖琴（本图仅为局部，未包括此场景），为他们助兴。与战争场景部分一样，国王落座的身形（见左上图）比其他贵族高大，他裹腰裙上的装饰细节也被详尽刻画。仆从们站立，伺候王公贵族。画面下层是向宴会进献战利品的队列，战利品有牛、羊、鱼等。用来塑造人物形象的贝壳，有着精致的黑色细节，而一片片天青石则用来构成画面的背景。少量的红色石灰石添加在作品中，增加了装饰效果。





- 1 阿伽门农面具（约公元前1600—前1500年）
作者：佚名 材料：金
尺寸：25 cm × 17 cm
藏于希腊雅典国立考古博物馆
- 2 女人体（约公元前3200—前2800年）
作者：佚名 材料：大理石
尺寸：高 21.5 cm
藏于美国纽约大都会艺术博物馆
- 3 海洋风格章鱼图纹细颈瓮（约公元前1450年）
作者：佚名 材料：陶土
藏于希腊克里特伊拉克里翁考古博物馆

* 又称米诺斯。

希腊主大陆上萌生艺术之前，在部分爱琴海岛屿和爱琴海周边已经出现了数个繁盛的文明形态，其中最早的是在基克拉迪——希腊大陆东南方的一座群岛。从约公元前3000年起，来自小亚细亚的第一批定居者就开始用当地的大理石制作小雕像。这些雕像风格鲜明，其中很多都是用简练的手法来表现站立姿势、胳膊交叉在胸前的女性人体（见右页上图）。少量的男性雕像则一般都随身携带着乐器或者武器。创作这些雕像的意图依旧不得而知。雕像大部分是从墓葬中发掘的，但其创作时间则是在入土陪葬前，因此它们显然对于生者有一定用途。这些雕像起初可能经过上色装饰，但漫长岁月后，颜色已经消失。雕像的极简风格给现代雕塑家以极大的灵感与启发，正如非洲雕塑的审美传统深刻影响了20世纪初期的艺术家，如巴勃罗·毕加索（1881—1973）、亨利·马蒂斯（1869—1954）和阿尔贝托·贾柯梅蒂（1901—1966）。

爱琴海文明的巅峰出现在约公元前3000年的克里特岛。克里特*艺术家从埃及、叙利亚和安纳托利亚文明中汲取灵感，并把多种风格融汇贯通，形成自己极具独创性的艺术特色。克里特人制作的陶器、珠宝、壁画和小型雕塑都出类拔萃。克里特文化集中表现在那些伟大的宫殿上，诸如

大事记

约公元前3000年	约公元前2000年	约公元前1900年	约公元前1750年	约公元前1700年	约公元前1624年
早期基克拉迪文明在克里特以北的爱琴海岛屿出现，作品以风格鲜明、几何线条的小雕像为主。	克里特文明繁荣，在克里特北部建造了主要的大型宫殿。	克诺索斯宫最终定形。	锡拉文化在圣托里尼岛兴旺。这种文化融合了克里特文化与埃及文化的元素，以自然主义风格壁画为代表。	A类线性文字出现。对于这种文字至今都未有令人信服的破解。	锡拉岛火山爆发，引发海啸。整个爱琴海地区的贸易受挫，进而导致克里特文明衰落。

克诺索斯宫、马利亚宫和菲斯托斯宫。这些大型建筑都服务于商业、宗教和庆典仪式，而不仅仅用于居住。建筑物中有粮食储藏室、艺术家工作室，同时还有公众集会的空间。这些宫殿装饰奢华，其中有大量壁画（见26页）。在克诺索斯宫，存留的壁画残片描绘了精彩的斗牛表演——斗牛仪式是克里特文化的一个重要元素。壁画中也生动描绘了自然生命，其中有一只潜行捕鸟的猫、一只在番红花花丛中嬉戏的猴子，蓝色海豚则构成了横饰带（门头与天花板之间的装饰壁画）。

米诺斯陶器也同样精彩纷呈，其中最富有特色的是卡马莱斯陶器。第一个这种类型的陶器发现于艾达山附近的一个洞穴圣殿，因此就以此洞穴名来命名这种艺术风格。卡马莱斯陶器异常精致，其表面的釉质层通常只有蛋壳般厚薄。丰富生动的几何图案或者风格鲜明的叶子与花卉组合在一起，产生了丰满的装饰效果。大胆的、富于律动感的曲线图纹完全覆盖每一件陶器的表面，把手与壶嘴处也不例外。类似这样的生机活力在更具自然主义特点的装饰形式中也可以看到。作为岛国居民，克里特艺术家被海洋生命所环绕，当然也迷恋于海洋。他们用自己的艺术形式来表现海洋（见右下图），并体现在陶器与金属工艺品上。海星、珊瑚、海豚和章鱼是常见的图案素材，尤其是章鱼，因为其具有凶暴的眼睛和舞动的、长长的触手，所以成为出现频率最高的图案形象。

米诺斯艺术的影响力逐渐扩散至希腊主大陆，对迈锡尼文化做出了重要贡献。迈锡尼文明因伯罗奔尼撒半岛东北部的古城迈锡尼而得名，约公元前1600至前1100年间处于鼎盛期。从古城开始，迈锡尼人逐渐扩张，势力延伸至整个希腊南部和周边的岛屿。他们比克里特人更为好战，因此他们的宫殿都有着重重防御工事，他们还遗留下了大量的武器和战争艺术品。古代希腊人回首过往，认为迈锡尼是希腊文明的摇篮。根据希腊神话传说，迈锡尼城是宙斯之子珀修斯所建的，由阿伽门农统治。在攻打特洛伊的战争中，阿伽门农统率着希腊军队。根据荷马在《伊利亚特》（约公元前750年）中的描述，迈锡尼是一座“富贵流金”之城。

荷马的描述并非毫无事实依据。1876年，德国考古学家海因里希·谢里曼（1822—1890）在迈锡尼主持发掘了一系列井墓（墓穴由狭窄深坑构成）。他的发掘有了令人惊叹的发现。除了埋藏有大量珠宝和镶嵌金银的武器，墓葬中还出土了一批金面具。这些面具是将金块用锤子打成薄片，再贴合到一个木制人头模子上制成的。面具上的细节是用尖锐工具雕刻而成；面具耳朵处打两个洞眼则是为了系上细绳，把面具固定在死者脸上。谢里曼试图将面具与阿伽门农的统治联系起来，所以将其中一个金面具命名为“阿伽门农面具”（见左页图）。不过，根据测定的制作这个面具的年代——阿伽门农掌权之前300年，可以推断出该面具所覆盖的应当是另一位迈锡尼统治者的头颅。**12**



约公元前1600年	约公元前1600—前1500年	约公元前1550—前1450年	约公元前1400年	约公元前1180年	约公元前1100年
希腊（又称亚该亚、迈锡尼）文明在伯罗奔尼撒半岛演化，出现了大型圆顶地下墓（蜂窝墓），迈锡尼城的狮子门也已出现。	阿伽门农金面具（见左上图）制作完成，尽管这很可能不是为这位特洛伊战争的英雄而订做。	克诺索斯宫斗牛士壁画（见26页）绘制完成，描绘被激怒的公牛背上一个男性表演者腾跃翻转。	B类线性文字出现，后演进为希腊文字。	根据荷马史诗《伊利亚特》记载，特洛伊城被焚为灰烬。	迈锡尼文明衰落，希腊进入黑暗时代。

斗牛士壁画 约公元前1550—前1450年

作者：佚名



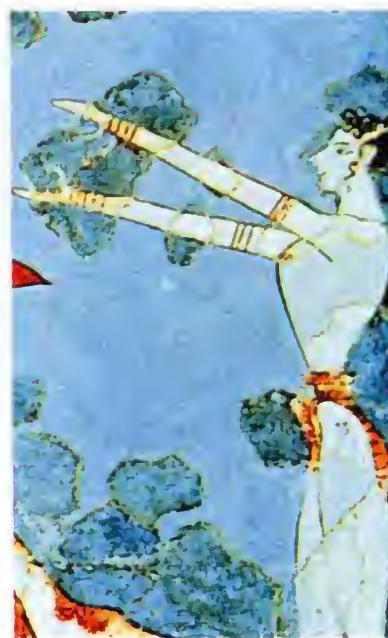
材料：灰泥墙上壁画

尺寸：81 cm × 114 cm

藏于希腊克里特伊拉克里翁考古博物馆

这幅壁画最初位于克里特克诺索斯宫的“石头喷泉殿”。克诺索斯宫位于古代米诺斯文明的中心地带，米诺斯文明兴盛于克里特岛。这幅壁画描述的是斗牛表演，表演现场为克诺索斯宫的中央剧场，或者是附近的临时场地。在米诺斯的宗教仪式中，这种竞技式的斗牛表演扮演着重要角色。英国考古学家阿瑟·伊文思是克诺索斯宫、连同这些壁画以及大量其他艺术品的发现者。遗址的发掘工作始于1899年。壁画中腰肢纤细、风格一致的人物形象和优雅连贯的曲线是米诺斯艺术的典型特征。壁画边缘那多彩的装饰图案更强化了整个场景表现出的节奏律动感。**12**

聚焦



1 抓牛角的表演者

关于这个表演者的姿势，传统的解释都是他抓住愤怒的公牛的牛角，将跃身从牛头上方翻过。伊文思特地请教了一位专业驯牛表演者，得到的答复是这是不可能完成的事情，因为根本无法恰到好处地抓住牛角。

2 牛腿

牛的形体描绘用了优雅的线条，同时牛身也夸张地拉长了。艺术家将牛腿呈现为倾斜形态，表示牛在奔跑。描绘牛的这个姿势是为了表现出牛的移动速度，而不仅是为了精确再现牛奔跑的样子。

3 杂耍般的空翻

这一形象一般都被理解成是一个男性，专长表演牛背空翻，正在愤怒的公牛背上向后方空翻。表演者已经越过公牛角，准备在公牛尾部着地。他身体的弓形弯曲传达了快速动态的感觉。此类作品并不一直选取这样的瞬间来再现表演者，很多时候只是描绘表演者双脚落到牛背上的那一刻。对于画面所显示的这种高难度体操动作是否可以做到，后人一直都有争论。

4 双臂抬起的助手

最初的解读是把这个人当成助手，他抬起双臂的目的是接住从牛背翻过准备落地的那位表演者。同样创作题材的其他作品是把这个人依旧呈现为空翻表演者，但表现的是他已经落地的状态。在米诺斯艺术中，习惯于把男人呈现为红色，而女性则呈现为白色。不过，这里的白色人物却是男性装扮。这种矛盾就催生了一种假设：这些表演者可能是青少年，这种表演是当时的一种男性成人仪式。

图像局部示意



古埃及艺术



公元前2649至前1070年间的古埃及，陆续由18个王朝统治。在这期间，也出现了数量惊人、种类繁多的绘画、雕塑、建筑、珠宝、纺织品、陶瓷、园林和服饰作品。从根本上来说，埃及艺术家首先扮演的角色是精神、社会与政治信念的传达者。他们的作品总是承担着文化、宗教或者服务于王朝统治的功能。虽然必须遵照既定的艺术再现体系来创作，他们还是展现出了高度的技术水准和独创性，其作品弥合了“艺术”和“手艺”之间的差异，而将艺术与手艺或工艺进行区分肇始于文艺复兴（见150页）初期。

古王国时期（约公元前2649—约前2134年，从第三王朝延续至第六王朝）的艺术与建筑创建了一系列的艺术先例，并为古埃及随后两个历史时期的艺术创作提供了参考。比如，乔塞尔王（第三王朝的第一位伟大君王，约公元前2630—前2611年在位）统治期间，印和泰是王国的首席大臣与总建筑师，他在都城孟菲斯境内的塞加拉（法老们的墓葬集中地）主持建造了一座阶梯金字塔。（1924年，一座庄严的、真人大小的国王雕像在此被发掘出土。雕像以石灰岩雕琢，并以多种色彩绘制，被认为是世界上最古老的真人尺寸雕像。）仅仅几年后，为第四王朝创建者斯尼夫鲁（约公元前2575—前2551年在位）建造的斜面折角石室金字塔便在阶梯

大事记

约公元前2649年	约公元前2630年	约公元前2550年	公元前2150—前2134年	约公元前2030年	约公元前2061—前2011年
上埃及和下埃及第一次统一，成为纳尔迈国王统治的古王国。	第一座金字塔——第三王朝乔塞尔王的阶梯金字塔，在塞加拉动工。	胡夫、哈夫拉与门卡乌拉金字塔群在吉萨建造。不久后，墓室绘画出现。	古王国崩溃，埃及分裂为数个实力相当的小王国。	埃及重新统一，称为中古王国。都城迁至底比斯。	位于德尔巴赫里、为第十一王朝门图霍特普二世建造的祭拜陵寝出现。

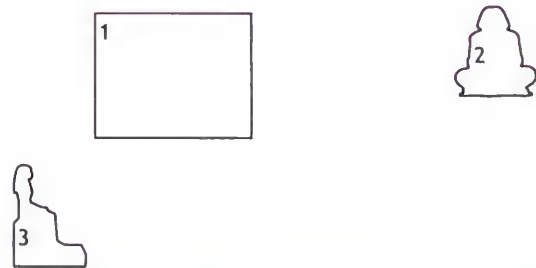
金字塔的基础上进行了改良，使用的是光面平整的石头，塔身上不再设有台阶。第四和第五王朝期间，埃及人开始使用《亡灵书》来作为死后生活的精神引导，书的部分内容被镌刻在墓穴墙壁上。

古王国时期的埃及人擅长雕塑。书吏塞特卡坐像（见右图）由石灰岩雕就，人物坐姿栩栩如生。有专家认为雕像刻画的是王子塞特卡（约公元前2581—前2572年掌权）。雕刻家显然花费了很多心力去雕琢书吏的手，特别是右手，手中最初很可能握有某种形式的书写工具。坐像的眼睛由两块带有红色纹理的白菱镁石雕成，并镶嵌了小块的水晶石，这样就呈现出一种渊博通达、沉静凝视的眼神，与人物的尊贵身份完全吻合。考古学家奥古斯特·马里埃特（1821—1881）于1865年发掘的提伊墓葬很可能是古王国时期末叶建筑的巅峰。装饰墓室墙壁的浮雕，细节非常丰富，为人们深入了解古埃及的日常生活提供了独特的视角。

在古王国时期与中古王国时期（约公元前2030—前1640年，从第十一王朝中期直到第十三王朝）之间的数百年，埃及艺术从原先那种偏于理想化的、地方特色的风格转型，到第十二王朝时，形成了一种更经典的艺术范式。对称手法被越来越多地应用，在人物形象的创作上尤其如此。塞露薇夫人雕像（见左页下图）便是一例，比例匀称、造型优美。雕像从她丈夫德法哈比位于艾斯尤特的墓葬中被盗走，后在努比亚（今苏丹）发现。塞露薇夫人呈坐姿，左手平放在大腿上，右手拿着一朵莲花，莲花象征着再生。座椅上的象形文字表示她受到奥西里斯*和其他神灵的护佑。

新王国时期（约公元前1550—前1070年，从第十八王朝到第二十王朝）政治稳定、经济繁荣。在尼罗河西岸的德尔巴赫里，为摄政女王哈采普苏特所建的祭拜神庙巍然壮观，神庙墙壁上的一系列彩绘浮雕描述着女王的功绩。女王进入来世的情形也在浮雕中呈现了出来，其中一个场景是豺头人身的阿努比斯——死亡之神和亡灵保护者——在检视他面前放置的食物与饮料贡品（见左页上图）。这个时期，不再仅限于法老，王国高官也有途径、有资格请艺术家为自己的墓葬绘制精美的壁画。新王国时期还有过一个少年国王，十九岁便夭折了，他就是图坦卡门（公元前1333—前1323年在位）。1922年，他的墓葬被发掘时，几乎还是完好如初（见32页）。

新王国时期的艺术品很奢侈，看上去也极为精致，是古埃及艺术品中工艺最成熟的，也透露出创作者自觉的艺术抱负。这个时期的作品成就了埃及文明史上无法逾越的巅峰。这些历经三千多年留存下来的艺术遗产是当时优雅文明的见证。当时的王朝赋予艺术一种深广的功能，让古埃及人通过艺术达到文化的繁荣并获得心灵的慰藉。CS



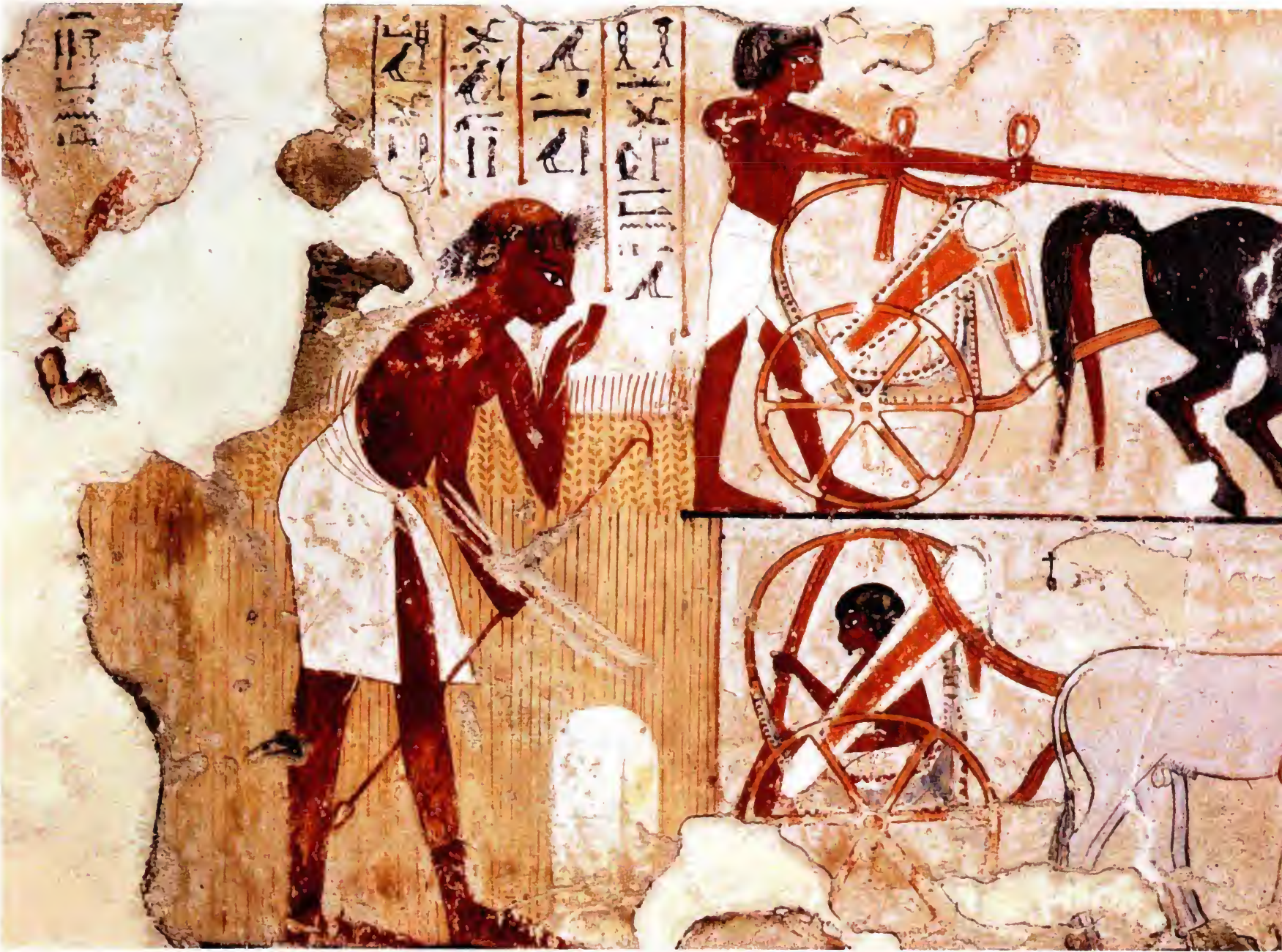
- 1 死神阿努比斯（公元前15世纪）
作者：佚名 材料：石灰岩上彩绘
位于埃及底比斯德尔巴赫里
- 2 书吏塞特卡坐像（公元前26世纪）
作者：佚名 材料：花岗岩
尺寸：30 cm × 23 cm × 19 cm
藏于法国巴黎卢浮宫
- 3 艾斯尤特的塞露薇夫人雕像（公元前20世纪）
作者：佚名 材料：花岗闪绿岩
尺寸：172 cm × 116.5 cm × 47 cm
藏于美国波士顿美术博物馆

* 古埃及神话中的冥王，是植物之神与丰饶之神。

公元前1640年	约公元前1550年	约公元前1550年	公元前1353—前1335年	公元前1323年	公元前1178年
政治动荡，第十三王朝崩溃，中古王国时期结束。	第十八王朝的阿摩斯一世再次统一埃及，新王国时期开始。	底比斯城外一个新的大陵墓群开建，此处现被称为“国王之谷”。	阿蒙霍特普四世（又名阿肯纳顿）试图将埃及变为一种崇拜，只崇拜太阳神阿吞。	图坦卡门夭折，葬于“国王之谷”。他的墓葬与金面具（见32页）于1922年被发掘。	“海洋民族”（其对埃及的入侵从约公元前1224年就有记载）被拉美西斯三世挫败。埃及的实力消耗殆尽，公元前1070年，新王国崩溃。

《为涅卜门巡视庄园》 公元前1350年

作者：佚名



材料：壁画
尺寸：46 cm × 107 cm
藏于英国伦敦大英博物馆

这幅壁画残片，连同其他10幅壁画残片，由大英博物馆于1821年收藏。壁画最初是涅卜门墓室中祭拜堂（墓室中一个单独空间，放置石板或石柱，上面描述了死者坐在祭品桌前的情景）墙壁装饰的一部分。涅卜门是阿蒙霍特普三世（约公元前1390—前1352年）执政时期的一个高层官员，在卡拉克的阿蒙神殿工作，职务是农产品检视清算专员。他在一幅壁画残片中出现，正在清点鹅的数量。祭拜堂壁画中未能留存的部分可能还描绘了涅卜门巡查其他农事活动的场景。

这幅壁画残片中，最左边是一位老农，他站在两位官吏的面前，官吏们正驾着马车在一株西克莫无花果树旁等待。遵循涅卜门的命令，老农在检视田地，核查田地边界。在老农脚下，是一块白色界石。两位官吏与其马车的构图是这个时期埃及艺术的典型构图方式，但老农的形象却是异乎寻常的自然主义风格，这样就形成了视觉上的复调效果。其他的一些壁画残片还呈现了人们在巡查牛群、在湿地沼泽捕鸟以及涅卜门接受儿子的献礼、宴会场景和一个带池塘的花园的景色，这个花园应是涅卜门的私家花园。有一幅壁画残片中，描绘的是人们正敬献牲畜，供亡灵享用。这样的场景在这个墓室祭拜堂中无疑曾经真实地出现过。CS

图像局部示意



👁 聚焦



1 象形文字

老农身旁的象形文字表示的是老农的证言：“上天永恒的大神见证，这块界石的位置准确无误！”他指的是他脚下的白色界石。他和那两位官吏可能是刚把界石埋下，也可能只是在核查界石的位置。



2 中亚野驴或骡子

壁画中显示，拖车的不是马，而是两种其他的动物，这有点异乎寻常。有权威人士指出拉车的动物是一种中亚野驴，但也可能是马骡（公驴和母马杂交所生）或驴骡（公马和母驴杂交所生），概称为骡子。



3 逼真的现实主义细节

老农的秃顶和小缕的花白头发是逼真的现实主义细节，在描绘神灵和法老的作品中绝不会出现，因为那类作品的风格已有固定模式。在描绘奴隶、普通人和动物时，艺术家们才有创作自由，展示出自然主义的真实细节。

壁画创作技巧

涅卜门墓室壁画中的11幅残片。当年创作时，已经可以使用干壁画技术。首先在墓室墙壁上涂一层干草和尼罗河边泥浆的混合物，然后再抹上一薄层的白灰泥，白灰泥完全干燥后才开始绘画。这种技术与正宗的fresco（即湿壁画）技法有所差异。之前的湿壁画，都是画家将色料与水混合后，在依然有些湿润的白灰泥上作画，这样色料就会与白灰泥完全融合。乔托的《释放异教徒皮耶特罗》（1297至1300年创作于意大利阿西西市的圣方济各大教堂，见右图）是湿壁画的一个范例。虽然埃及人的干壁画保存起来不像意大利人的湿壁画那样持久，但是干壁画的创作技法无疑可给艺术家更多的时间去完成作品。



图坦卡门墓葬面具 约公元前1324年

作者：佚名

材料：黄金镶嵌宝石与彩色琉璃

尺寸：54 cm × 39.5 cm

藏于埃及开罗国家博物馆



图坦卡门（公元前1333—前1323年执政）的华美面具很可能是埃及艺术品中最知名的。面具结合了奢侈的用料和超高的工艺，给人以华丽精致的感官印象。虽然从埃及第四王朝（约公元前2575—前2467年）起，墓葬面具就已出现，但直到新王国时期（约公元前1550—前1070年），因为越来越多地使用贵金属，面具才变得非常精致。图坦卡门面具是以黄金薄片焊接在一起，然后再慢慢捶打成型的。至于面部特征与其他细节，一般的做法都是描画而成，但这张面具要奢华很多，上面有大量的镶嵌物，特别是工艺复杂的衣领部位。镶嵌物包括青金石、玛瑙、黑曜石和绿松石色的琉璃。



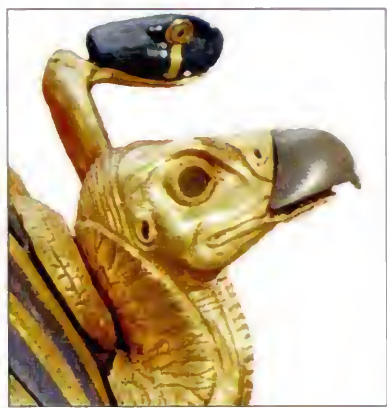
墓葬面具在保护死者尸体免受损毁和腐败方面起着很大的作用。根据埃及宗教的正统观念，法老的灵魂如果要在死后复生，尸体的保存就是必须的。尸体上涂抹了香膏、祭司念过《亡灵书》上的必要咒语后，面具就被放置到位，开始保护法老的头颅。法老的头部缠有与其形状契合的裹头布，裹头布与尸体躯干是用浓稠的树脂涂抹后封闭为一体的，面具则贴合裹头布固定。在面具发掘现场（见下图），因为面具与头颅粘合得太过紧密，所以在木乃伊的头部与躯干分离后，面具才得以从头部移除。**CS**

聚焦



1 金蓝间隔条纹

这种条纹，习惯上只有法老的服饰上才可以使用。条纹由黄金与青金石（即天青石，因其贵重，又称为“蓝色金子”）间隔打造而成。法老被认为是天神在人间的化身，所以条纹中有代表天空的蓝色；法老又是太阳神的代言人，所以条纹中有象征太阳的黄金。



2 眼镜蛇与秃鹫

法老头饰的传统特色就是眼镜蛇或者神蛇标记——埃及保护神女神瓦吉特的象征。蛇头抬起，时刻准备着吐出火焰。旁边的秃鹫头是上埃及守护神女神奈荷贝特的象征。



3 衣领上的猎鹰头像

复杂精美的衣领由黄金和琉璃珠镶嵌而成，与金灿灿的肩部装饰连接。肩部图案是猎鹰头，清晰刻画有鹰眼与黑曜石镶嵌的鸟喙。猎鹰是天空之神赫鲁斯的动物象征，所以出现在面具上，代表着法老神圣的地位。

面具的发掘

20世纪最伟大的考古发现使得图坦卡门金面具轰动世界。1922年，在尼罗河西岸面对底比斯（现称为卢克索）的“国王之谷”，霍华德·卡特（1874—1939，下图最左边）发掘了唯一一座幸免于盗墓贼肆虐的主要墓葬。卡特如此描述当时的发掘场景：“带着越来越强烈的、即将面对奇迹的预期，我首先看了一眼昏暗的墓室。当我的眼睛适应了里面的光线，墓室的细节就从尘灰中慢慢浮现，那里有奇特的动物图案、雕像，还有金子——到处都是闪闪发光的黄金。”墓室出土了异常丰富的



珍宝，从镀金神龛和圣像宝座到马车、奢华的香水盒，还有珠宝。有关图坦卡门的信息在古埃及历史上相当匮乏，因为这是位少年国王，未满20岁便夭折了。正因如此，这次考古发现的成果才更令人惊叹。

前哥伦布时代早期美洲艺术



在中古时代（公元前3500—前1800年），美洲最早的农业文明发源于中美洲——从墨西哥中部延伸至洪都拉斯和尼加拉瓜的这一片区域。这一区域的洞穴画和装饰作品由前古典时代（公元前1800—公元200年）的土著文明所创造。

这个时代的艺术形式主要是具有装饰功能的物件，材料是泥土、石头或骨头。到了前古典时代末期，具有宗教象征意义的图像和动植物图案被用于装饰庆典仪式的艺术品。奥尔梅克人生活在墨西哥湾沿岸，兴盛于公元前1400至前400年，是已知最早的美索美洲（即中美洲）文明，并因其玄武岩头像雕塑（见上图）、石碑和玉雕而闻名。已经发现的十七座巨大的玄武岩头像，都有着扁平的鼻子、厚嘴唇和凝视的眼神，单个雕像重量达数吨。每个头像都戴有冠状头饰，类似于庆典仪式上球类游戏所戴的头盔。这些头饰可能是国王和高官贵族的身份象征，而头像可能先是成排列，人为破损后，再被埋入了地下。有专家认为头像所代表的人物死亡时，按照该民族的风俗仪式，要对头像进行部分损毁。移动这些头像无疑需要大量的人力，但其中有些头像的发现地竟然离最近的采石场都有80公里。



大事记

约公元前2000年	约公元前1200—前900年	约公元前900年	约公元前900年	约公元前500年	约公元前300—公元100年
中、南美洲最早的固定农耕群体形成。	奥尔梅克人在墨西哥的圣洛伦佐建成仪典中心，成为中美洲最大的城市，后被另一奥尔梅克城市拉文塔取代。	在秘鲁安第斯高原，查文人建造查文德万塔尔，并将其作为宗教中心。	奥尔梅克人发明象形文字系统。	萨巴特克人的城市阿尔班山出现于墨西哥瓦哈卡的山谷中，并作为社会政治和经济中心持续了几乎一千年。	危地马拉的玛雅人城市埃尔米拉多达到鼎盛时期，居民多达十万人。

玛雅文明起始于公元前2000年左右，到达顶峰是在古典时代，即公元200至900年。玛雅文明从墨西哥东南部一直延伸至危地马拉、伯利兹（以前的英属洪都拉斯）、洪都拉斯西部区域和萨尔瓦多。玛雅人与其他城市，比如特奥蒂瓦坎的居民，还有很多中美洲民族，包括萨巴特克人，以及墨西哥中部和沿海的很多族群，都有贸易往来。他们的活动范围还进一步拓展，与非中美洲族群也有接触，比如加勒比海岛屿上的泰诺印第安人。玛雅人的艺术创作引人注目，其中包括多彩的陶瓷罐、陶土雕像、粘土和灰泥模型、以及以木头、黑曜石、骨头、贝壳、玉石和石头为材料制成的雕刻作品。从上层贵族的墓葬发掘的大部分多彩陶瓷罐都完好无损。以一位英国收藏家的名字来命名的“费顿花瓶”（见右下图）就是古典时代晚期（公元600—900年）玛雅彩色陶器的一个杰出范例。花瓶发现于危地马拉的一个玛雅遗址——内瓦赫。这类花瓶表面的装饰图案一般是象形文字和社会上流成员的画像，或者是描绘历史事件和神话传说的图像。费顿花瓶上是一位坐着的老爷，正在接收装在篮子里的礼物，他的名字和官职刻在肖像上面。花瓶上的四个人物都戴有头饰和珠宝，有可能是玛雅贵族。

在南美洲大陆，发端于秘鲁北部安第斯高原的查文文化（约公元前900—前200年），有着巨大的影响力。查文人因金属熔炼与造型技术而闻名，其中也包括金器的加工。查文的陶器、雕刻与雕像也非常出色。在查文德万塔尔古城的神庙中可以见到部分雕刻作品。秘鲁也是纳斯卡人的家乡（约公元前200—公元600年），纳斯卡族群兴旺于秘鲁南部海岸。秘鲁海岸平原上所发现的一系列地质画遗迹，即纳斯卡巨画（约公元前200—公元600年，见18页），是纳斯卡最著名的地方。纳斯卡文化中存留下来的还有一些多彩色陶器（见19页）。除此之外，人们对纳斯卡文化就没有更多的了解了。

纳斯卡逐渐式微，莫希文化崛起，兴盛于约公元100至800年。莫希文明集中于秘鲁北部海岸和河谷中，遗址分布于兰贝耶克、契卡马、莫希和维露，其间还有众多的金字塔。莫希人因其自然写实风格的陶瓷作品而闻名。他们以制模的方式，在陶瓷上刻画图像。这些彩绘大都使用淡黄（接近奶白色）和红色，呈现的是日常生活场景，比如狩猎、捕鱼、庆典和献祭，也包括性爱行为和战争。这些陶器也被制成鸟类和动物的形状，还有人头状的罐子，刻画着精致繁复的头饰，仿佛陶制肖像。莫希人也是复杂金属工艺的大师，金、银、铜器无一不精。他们还是焊接和镀金工艺的先驱，制作了很多精美的首饰，比如装饰繁复的圆形耳坠（见左页下图）、项链和环形鼻饰，这些首饰上经常都镶嵌有宝石。RM

- 1

2

3
- 1 巨石头像1号（约公元前850—前700年）
作者：佚名 材料：玄武岩
尺寸：高 290 cm
位于墨西哥塔巴斯科州维拉艾摩萨的拉文塔古迹公园

2 费顿花瓶（约公元600—800年）
作者：佚名 材料：陶瓷
尺寸：直径 17 cm
藏于英国伦敦大英博物馆

3 耳坠饰物（约公元前200—公元700年）
作者：佚名 材料：黄金镶嵌宝石



约公元前200年	约公元前200年	约公元前200—公元800年	约公元200年	约公元400年	约公元800年
开始建造特奥蒂瓦坎，该地艺术以特奥蒂瓦坎面具（约公元300—600年，见36页）而闻名。	纳斯卡文化出现在秘鲁，其彩色陶器和地质巨画（约公元前200—公元600年，见18页图）最知名。	南美洲的查文文化衰落，被秘鲁北部的莫希文化所取代。莫希自然写实的陶器声名远扬。	太阳（神）庙在中美洲特奥蒂瓦坎建造完成。	开始建造玛雅城市卡拉穆。该城拥有强大的势力，直至公元695年其统治者被来自提卡尔的另一玛雅族群推翻。	因为战争与经济危机，玛雅文明衰退，神殿与碑刻等建筑项目终止。

特奥蒂瓦坎面具 约公元300—600年

作者：佚名

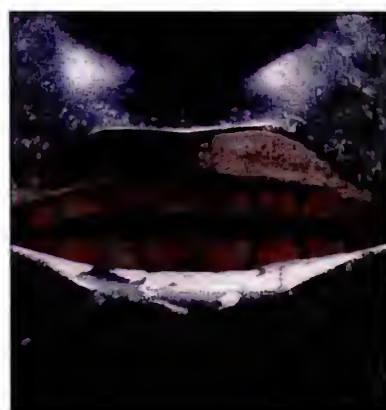


材料：绿岩、贝壳、黑曜石和珊瑚
尺寸：21 cm × 20.5 cm × 14 cm
藏于墨西哥墨西哥城大神殿博物馆



1 椭圆的眼

橄榄形的椭圆眼睛包含贝壳制成的眼球与黑曜石制成的眼球虹膜。眼睛与眉毛在宽大扁平的额头下分开较大距离。这个时期的面具，眼睛部位都没有留孔，意味着面具根本不是设计给活人戴的。



2 张开的嘴巴

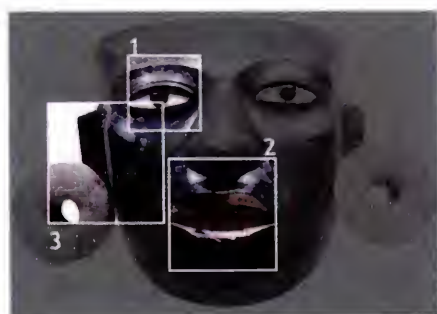
凿开石头，形成半张开的嘴巴，这有助于创造出一种平静的表情。嘴巴里的牙齿用粉色珊瑚上色修饰。珊瑚、贝壳和其他石头的出现，表明了特奥蒂瓦坎这个内陆城市的对外商贸已经发展到了一定程度。



这样的面具代表了特奥蒂瓦坎艺术发展的巅峰。在统治者或高官贵族的葬礼仪式上，面具被用来覆盖死者的面孔。它是一种象征，意味着死者从人的状态向神灵的状态转化和过渡：隆重下葬的人被认为会成为神灵般的英雄，而天神们的脸总是用面具来遮掩的。在特奥蒂瓦坎古城，有一条“亡灵大道”自北向南穿城而过（见下方附加信息板块），这些面具就是发现于“亡灵大道”两旁的公共和宗教建筑中。面具比人脸略大，用抛光石头、玉石或黑曜石制成，有的还装饰有马赛克琉璃、贝壳、珊瑚或绿松石。不同的石头颜色对应不同的神灵。那些配有面具的死者通常也佩戴其他的身份标识，比如宝石与半宝石制成的耳坠和项链等。

与特奥蒂瓦坎发现的大部分面具一样，这副面具也同样光滑扁平，塑造出一种理念化的、无个性特征的面孔类型。这种平滑风格是有意而为之的：面具被分解为几何图形或几乎对称的平面。一方面，这是制作面具时所采用的水平刻石技法导致的结果；另一方面，也显示了面具制作者的意图在于传达出死者的精神内质，而非外在形貌。**RM**

图像局部示意



3 方形耳朵

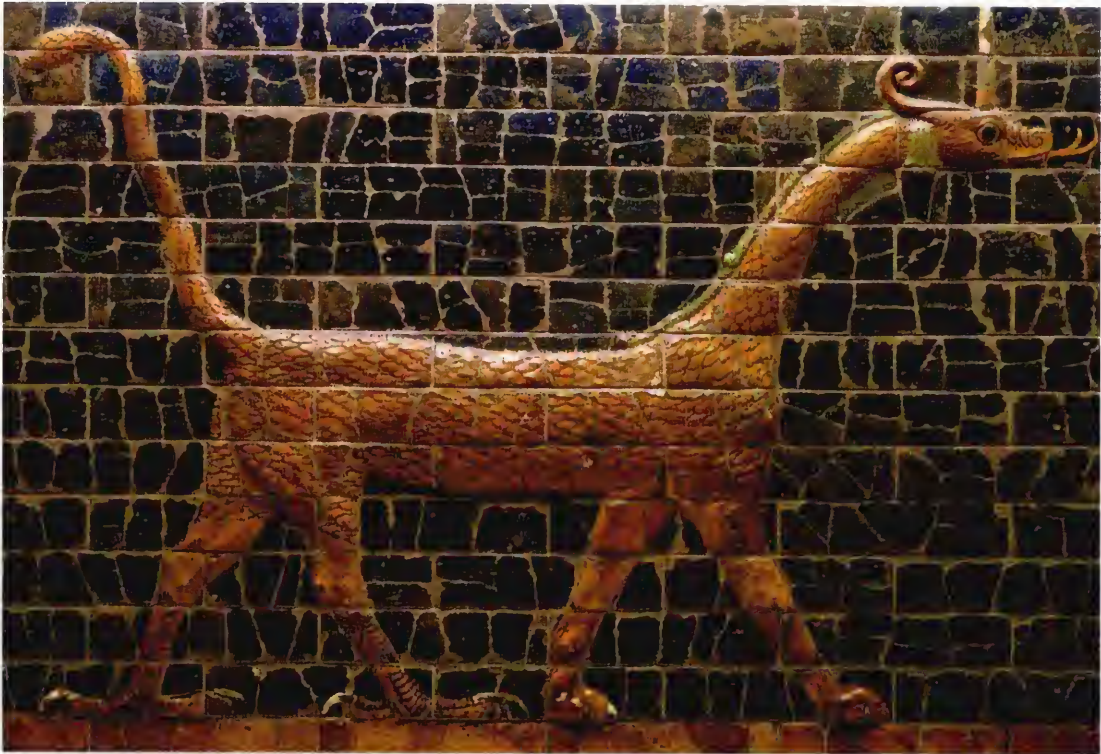
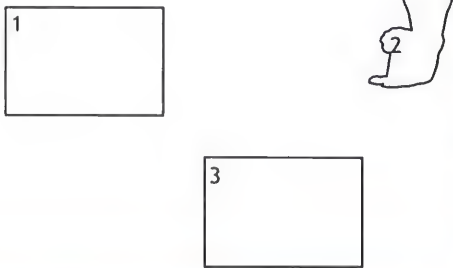
面具两边突出的方形耳朵上戴有绿岩制成的大耳环。大耳环通常是特奥蒂瓦坎社会上层人物佩戴的饰品。面具上出现这个耳环，表明面具的所有者身居高位。

特奥蒂瓦坎古城

公元前292至公元900年，特奥蒂瓦坎文明达到鼎盛期。古城遗迹位于今墨西哥城东北方向。遗址显示，由于其接近水源，并有黑曜石矿藏和陶土，所以成为当时重要的经济、政治和宗教中心。古城有很多制陶人和其他手工艺人，他们中有的直接用黑曜石制作物品。工艺品的买卖促进了城市的繁荣，艺术家和匠人也很受尊重。至于古城的居民是哪个民族的，人们对此有很多争论，但有些学者认定古城是多种族聚居的。在全盛期，古城大约有十五万人口，跻身古代世界最大城市前列。古城那庞大壮观的建筑引人注目，这些建筑体现出高水平的市政规划。“亡灵大道”是古城的中轴线，大道两边是巨大的太阳神金字塔（约公元200年，见下图），这是当时这片大陆上体量最大的建筑之一。



美索不达米亚与波斯艺术



- 1 马杜克蛇形龙，巴比伦巡游步道装饰（公元前605年）
作者：佚名 材料：琉璃陶、模制砖
尺寸：115.5 cm × 167 cm
藏于美国底特律艺术学院
- 2 伏狮形角杯（公元前550—前330年），发现于伊朗哈马丹
作者：佚名 材料：金
尺寸：高 22 cm
藏于伊朗德黑兰伊朗国家博物馆
- 3 阿苏尔纳西帕尔二世猎狮，发现于伊拉克尼米鲁德阿苏尔纳西帕尔二世宫殿（公元前9世纪）
作者：佚名 材料：石灰岩浮雕
尺寸：高 89 cm
藏于英国伦敦大英博物馆

巴比伦古城位于今伊拉克境内巴格达以南约80公里。以古城为核心，古巴比伦文明在美索不达米亚南部孕育成长。这一文明有过两个伟大的时期。旧巴比伦王国（约公元前1894—前1595年）在汉谟拉比时代（公元前1792—前1750年执政）达到第一个鼎盛期。汉谟拉比统一了之前的两个王国，苏美尔和阿卡德。旧巴比伦王国留存下来的艺术品包括汉谟拉比雕像。充满远见卓识的《汉谟拉比法典》被镌刻在一根玄武岩石柱（竖立的厚石板）上。

新巴比伦王国（公元前627—前539年）尼布甲尼撒二世（公元前605—前562年在位）执政期间，巴比伦人迎来了第二个繁荣时期。尼布甲尼撒重建了古城，环绕古城修建了高大的城墙，每座城门也蔚为壮观，其中最让人惊叹的是伊师塔门。这座城门留存到现代，移建于柏林的佩加蒙博物馆。城门上装饰有彩色琉璃砖，呈现的是各种形态的动物浮雕，其中有狮子、公牛和蛇形龙。蛇形龙（见上图）在巴比伦被称为“目绪苏”，是专属于巴比伦主神马杜克的神兽。这块蛇形龙浮雕琉璃板来自于伊师塔门门口的巡游步道。

亚述人生活在美索不达米亚北部，约公元前1900年开始变得强大。他们的领土起初分布于亚述尔城邦一带，位于今天伊拉克摩苏尔以南约100公里处。亚述得名于他们的同名主神。几个世纪间，亚述人的势力起伏波动很大，在新亚述时期（公元前883—前612年）达到鼎盛，成为了疆域广阔的帝国。

大事记

约公元前1894年	公元前1813年	公元前1760年	公元前1595年	约公元前865年	公元前825年
闪米特人的一支，亚摩利人的王朝在巴比伦建立。旧巴比伦王国开始，官方语言为阿卡德语。	萨姆西-阿达德国王统一了美索不达米亚北部的亚述尔和马里，形成亚述政权。	汉谟拉比统治巴比伦。他的巴比伦帝国迅速扩张，吞并了亚述、苏美尔和阿卡德。	希泰人国王穆斯利一世攻陷巴比伦，巴比伦人的“黑暗时期”开始，其间加喜特人又建立了政权。	带翅的人首牛身“拉玛苏”守护雕像（见40页）被安置在尼姆鲁德新亚述国王阿苏尔纳西帕尔二世的宫殿。	名为“黑色方尖碑”的石灰岩浅浮雕柱在尼姆鲁德竖立，纪念国王萨曼以色列三世在战争中获胜。

亚述人有过好几个不同的首府，主要有尼姆鲁德、尼尼微和廓萨巴德。在每处首府，都建有奢华的宫殿和神庙。这充分显示出亚述人在大型雕塑领域的杰出才华。亚述人的城门都有巨大的雕像守护，比如尼姆鲁德（公元前865—前860年）的“拉玛苏”*（见40页）。亚述的宫殿城墙上装饰有华丽的石刻浮雕，几乎无一例外地都是在歌颂国王的荣威。浮雕描述了战争场景、人们向国王进献贡品和豪华宴会场面。最壮观的浮雕出现在尼姆鲁德为阿苏尔纳西帕尔二世（公元前883—前859年执政）所建的宫殿中，其中包括围猎狮子的皇家狩猎活动的系列浮雕（见下图）。其他的亚述雕塑更多地用于在公众面前展示，比如在人群聚集场地竖起的石雕方尖碑，就在为国王歌功颂德。

波斯居鲁士大帝（公元前559—前530年在位）的征服让新巴比伦王国（公元前627—前539年）提前衰落。美索不达米亚的统领权转移到了波斯人手中。波斯帝都为波斯波利斯，在今天伊朗境内设拉子东北方向60公里处。居鲁士建立了阿契美尼德王朝（公元前559—前331年），并统领了一个地域广阔的帝国。波斯艺术家传承了美索不达米亚的传统，但创作规模比前者更为宏大。他们在波斯波利斯建造了一系列壮观的宫殿，装饰有一长列石刻浮雕，可与亚述人的创作相媲美。在苏萨古城，有一条用浮雕琉璃砖制成的装饰性横饰带，其创作就是受到巴比伦同类艺术创作的启发。波斯人的金属工艺也很出色，其刻画动物形象很奇特，富于创造性。至今仍存的完美例证是一个金制角状杯（酒水饮用杯），外形是一头长翅膀的狮子（见右上图）。**12**



* 亚述或巴比伦神话中的人首半狮半牛怪。



公元前668年	公元前627年	公元前605年	公元前559年	公元前331年	公元前224年
新亚述国王阿苏尔巴尼帕在尼尼微开始统治。他建立了阿苏尔巴尼帕图书馆，图书馆部分遗迹在尼尼微留存至今。	阿苏尔巴尼帕死后，拿布波拉萨推翻了新亚述帝国，新巴比伦王国开始。	尼布甲尼撒二世在巴比伦掌权。公元前575年，他命令建造伊师塔门，向女神伊师塔敬奉。	居鲁士大帝在波斯建立了阿契美尼德王朝，于公元前539年征服了巴比伦。	在高加梅拉战役中，亚历山大大帝挫败波斯国王大流士三世，次年攻占了波斯波利斯。	萨桑人颠覆了帕提亚政权，开始统治波斯。萨桑王朝政权延续至公元637年。

新亚述王朝带翅的人首牛身像 公元前865—前860年

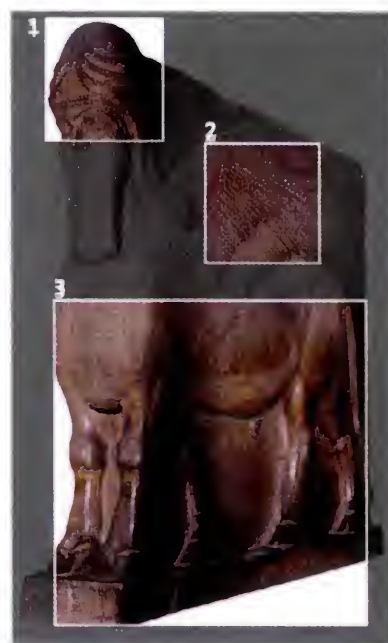
作者：佚名



材料：石灰岩
尺寸：309 cm × 315 cm
藏于英国伦敦大英博物馆

这座巨大的守护神雕像，亚述人称之为“拉玛苏”。这种守卫雕像表现的通常是一些小神灵，一般都是半人半兽的混种生命形象。这座雕像结合了人头、公牛身和老鹰翅膀，它们分别代表着智慧、力量和速度。守卫雕像通常被安置在重要建筑门口，用于驱赶邪神恶鬼。今伊拉克境内摩苏尔附近，是亚述古城邦尼姆鲁德。新亚述国王阿苏尔纳西帕尔二世（公元前883—前859年执政）在此建造了奢华的宫殿。宫殿门口最初安置了一对这样的“拉玛苏”，而这座雕像就是其中之一。它以前的同伴拥有的是狮子的躯干，现藏于纽约的大都会博物馆。

1846年，人们在阿苏尔纳西帕尔的宫殿发现了这对雕像。发现者是奥斯丁·亨利·莱亚德爵士（1817—1894），他是位考古学前辈，后从政，成为外交官。雕像是新亚述王朝“双面浮雕”留存至今的范例作品中保存得最完好的。所谓双面浮雕，是指可以从相对的两个角度来看作品。雕像也展示了亚述人雕刻动物的高超技艺——据说，动物专家们只要细察雕像的细节，便可以据此辨认出亚述人雕的是哪个物种。雕像的腿与腿之间镌刻着长串的楔形文字，楔形文字是人类书写的早期形式。镌刻的文字是为阿苏尔纳西帕尔二世设计的标准铭文，在宫殿其他地方也曾出现，其讲述的是这位帝王的头衔地位和他的文治武功。**12**

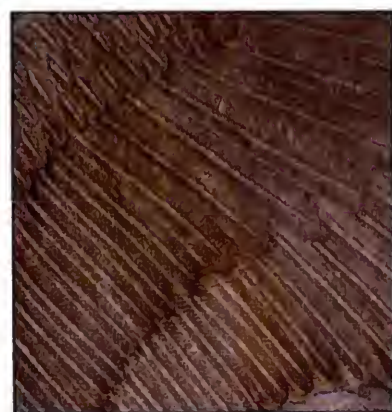


聚焦



1 带角的顶部

“拉玛苏”头顶的角状图案是神灵地位的标识。几百年来，亚述雕像中这个头顶形象的意义不断变化。有时，这是代表某个特定的神灵，比如安努（即至高天神）或者阿苏尔（即民族之神）。顶帽形状，还有角的数量，也在不断变化。



2 鹰翅

“拉玛苏”的每个细节都有特别的寓意。鹰翅形象强调的是速度。在犹太教与基督教传统中，翅膀较为重要。流亡的犹太人也许曾经看到过这些雕像，所以这也影响了《圣经·旧约》中对于天使的描述。



3 五条腿

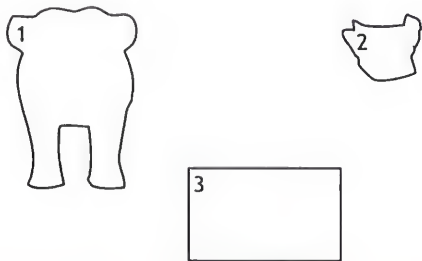
为满足两个不同的观看角度，雕像显示有五条腿。从正前方看，只能看到两条强壮的前腿。从侧面看，是四条腿，神兽看上去像在朝前跨步，去抗击入侵者。

保护神

亚述人特别注意对房间与建筑入口处的保护。巨大的“拉玛苏”雕像能够对抗邪神恶鬼，是守门神中外形最壮观的，还有其他许多方式来助长它们的神力。新建筑完工时，亚述人都会举行隆重的竣工仪式，在每个门槛下埋下被认为是有魔力的小雕像。此外，陪同辅佐“拉玛苏”的还有其它小保护神，被称为“小魔怪”。这些小保护神的形象通常出现在琉璃砖雕或石头浮雕上。阿苏尔纳西帕尔宫殿也留存了几个这样的浮雕。其中最引人注目的是“鹰头怪”（见下图），长着鹰头、人身，还有翅膀。这些小保护神通常都被描绘成带着一个水桶和一颗冷杉球果——象征着洗净罪恶和净化。通常球果被保护神用右手高高举起，而水桶则低低地提在左手。这样的图像也显示出这两个道具在实际仪式中的用法。



古代中国艺术



- 1 象形酒樽（约公元前1100年）

年代：商朝 材料：青铜

尺寸：64 cm × 96 cm

藏于法国巴黎吉美博物馆
- 2 墓葬面具（约公元前1766—前1045年）

年代：商朝 材料：青铜

尺寸：40 cm × 60.5 cm

藏于中国四川三星堆博物馆
- 3 曾侯乙编钟（约公元前433年）

年代：战国 材料：青铜

尺寸：不定

藏于中国湖北省博物馆

约四千年前，夏朝（约公元前2100—前1700年）时期的中国人开始加工金属。在此以前的中国艺术品，留存下来的主要是工艺已经相当复杂精湛的陶器和石头或骨头加工成的作品。中国的金属工艺进步很快，到了中国历史上第一个真正意义上的王朝——商朝（约公元前1700—前1050年）时，青铜已经广泛应用于当时上层社会重要器具的制造，比如庆典与宴饮的器具。此时的制作材料已不限于原先的玉、牛角、象牙、石头和漆器。

在中国北部河南省的黄河河谷平原上，如二里头（今偃师境内）、安阳和郑州一带，出现了众多铸造青铜器，其质量与工艺复杂程度前所

大事记

约公元前1700年	约公元前1600年	约公元前1200年	约公元前1100年	约公元前433年	约公元前400年
二里头开始大规模青铜器加工。这是中国第一个金属加工中心，由此开创了商朝文明。	发明了铸造青铜的新方法，用多个陶瓷模具分铸，铜器表面有了装饰图纹。	商王武丁的妻子、女将军妇好入葬，大量玉刻随葬。1976年发掘出土。	中国艺术品中，动物形象的出现越来越普遍，包括熊、狼、虎、羚羊和鹰。	曾侯乙的豪华陵墓在湖北随州建成，其漆棺旁有八名女性随葬。	已长期了解丝绸用途与价值的中国人开始尝试帛画。

未有。工匠们摸索出了分铸法这种精细雅致的铸造工艺，在器具表面铸出了精妙繁复的装饰图纹，大象青铜酒具（见左页图）就是一个例证。这些青铜器的形状取决于其用途，是装酒、水、谷物还是肉。有些器具上还有可辨读的文字，因此也成为汉字演变的见证。

商代著名的艺术品都发掘自大型墓葬遗址。1986年，中国西南四川三星堆出土了4000多件文物，包括青铜面具、玛瑙贝壳、玉器和金箔包裹的真人大小铜像。墓葬面具中有一种风格明显的方形面具（见右图），很可能是用于仪式典礼中的。这种方面具耳朵很大，眼睛奇异地向外凸出，嘴唇部位留有少量朱砂——中国漆器上色广泛使用的矿物色料，因此嘴唇最初应是被描画为红色。三星堆还出土了带有小枝条的青铜立架，可能代表着神树，此外还有叶子、水果和栖息的鸟类等青铜作品。

商之后的周朝（公元前1050—前221年）延续的时间比中国历史上任何朝代都长。周代晚期发生了多年的动乱与纷争，这一时期被称为战国时代（公元前475—前221年）。正是在这个动荡时代，儒家、道家和法家的哲学流派产生了。这个时代也让各王国的诸侯们聚敛了巨大的财富。公元前433年左右入葬的曾侯乙的奢华墓葬便是例证。曾侯乙的墓穴面积多达220平方米，埋有大量典仪用器具，其中包括由68个铜钟组成的一套编钟（见下图），以及玉罄、石罄、木制弦乐器。墓葬中还有很多别的东西，例如大件家具、乐器等，这些物品都被漆成了红色、金色及黑色。



约公元前350年	约公元前210年	约公元前113年	约公元67年	约公元105年	约公元159年
一种可识别的书写形式出现，其影响渗入绘画和文献作品中。	兵马俑（见46页）在西安创作完成，守护着秦始皇陵。	为中山靖王刘胜墓所制的18只铜灯完成，这些灯有人形及鸟类等动物形状。	佛教传入中国，中国出现了描绘佛陀与菩萨的新艺术形式。	蔡伦发明造纸术，艺术家有了重要的新的绘画媒介。	王室家族纷争和黄巾起义削弱了汉王朝，宦官夺权。



漆器艺术为中国发明，到了曾侯乙的时代，已经高度成熟。漆是一种持久的高硬度涂装材料，最初用于保护木、竹和其他材质免于受潮和损坏。这种工艺的装饰与美化功能又很快得到认同，开始用于提升精致器具的外在观感。漆是有毒物质，从中国本土生长的漆树树液中提取，在器具上涂刷数层后形成光滑润泽的表面。漆工需要掌握足够的技巧，耗费极长的时间来完成作品，而且作业过程会危害身体健康，因此漆器就很贵重——后来的一份文献中提到，当时漆器价格是铜器的十倍。清漆中加入氧化铁后就会变为深黑或饱满的红色。清漆也可与金粉或银粉混合使用。

公元前221年，秦始皇统一中国，终结了战国时代。作为第一个“皇帝”，秦始皇在中国历史上是个颇具争议的人物。他启动了一些浩大的工程，包括由真人大小的兵马俑（见46页）守卫的秦始皇陵，其规模宏大，就如一座城镇；他还修建了一个国家级的道路系统，无数人为之劳碌亡命。秦始皇的另一工程就是最初的万里长城，长城的修建是为了抗击北方游牧民族的入侵。秦始皇在公元前210年去世，他的秦皇朝随后只持续了三年。

秦朝之后是充满活力生机的汉朝（公元前206—公元220年），这是中国文化的一个黄金时代。在汉朝，伟大的丝绸之路上商业活动频繁，给中国带来了新鲜的文化元素，也向西方输出了大量中国的手工艺品。中国丝绸首次到达了罗马，罗马的玻璃珠也传到了中国。这个时期的陶器工艺有了重大发展。墓葬中装饰有大量的雕刻和彩绘陶人，尺寸上比秦朝的则小了很多。这些陶人称为“俑”，被作为活人的替代物放置在墓葬中。陶俑中有的是乐师和表演者的形象，这就为研究者提供了当时中国人类生活的有关信息。

所有的艺术门类在汉代都蔚然兴盛，并得到上层人物的资助。约公元前180年，当时的中等贵族——长沙国丞相轅侯*，及其妻子与儿子入葬同一地点**。他们的墓室装饰极尽奢华，其精致彩绘漆棺上***覆有锦绣丝缎。图示一号墓T形帛画即是一例，帛画自下而上分为阴间、人间、天国三部分，描绘了轅侯夫人升天的情景。丝绸与漆器在当时是贵族专享，在工艺技巧上已经相当精湛。当时的织工可以加工平纹丝绸、轻纱丝绢、花纹罗绮和织锦丝缎，而绣工们则会使用多种多样的复杂针法。

汉代延续的四个世纪间，佩玉之风兴起。在古代中国，玉被认为性属阳，阳则是指宇宙精气，因此玉就有了赋予佩戴者生命活力的意义。汉代人不仅把玉看成是一种美丽的宝石，而且认为玉象征了卓越、纯洁和美德。玉材质珍稀，打磨、抛光的加工时间也很长，因此玉器就相当珍贵。玉的佩戴也按身份爵位分为三六九等：皇帝佩戴的为“镇”，其下五个级别的官侯则分别佩戴“桓”、“信”、“躬”、“谷”、“蒲”。****这种等级差别也延用于丧葬用玉，因此汉墓出土的玉器形态多样。

汉代玉器中最不同凡响的是整套玉衣盔甲殓服，它被用来包覆高官厚禄者的遗体，并保护其死后不受邪神恶鬼侵扰。1968年，在对河北满城山崖间两座不同古墓的发掘中，发现了两套金缕玉衣。中山靖王刘胜及其妻窦绾分别被裹于两件玉衣中，身旁还陪葬有10000多件珍宝。玉衣是用金丝将大量玉片连缀而成的。窦绾的玉衣（见下图），现已完全修复，共有玉片2156片，缝缀用金丝约24盎司（700克）。制作金缕玉衣所费人工无疑非常惊人：每块玉片粗坯都要用简陋的砂水锯从大块玉石上切出，再用研磨沙钻在玉片四角钻孔，然后还要琢磨抛光。

所有金缕玉衣中最复杂精致的一件由4000多片玉石编制而成，1995年出土于江苏徐州狮子山楚王墓，据推断，其主人为第二代楚王刘郢客。



4 玉璧装饰把手（兽衔玉璧）（公元前100年）

年代：汉朝 材料：玉

尺寸：18 cm × 14 cm

藏于中国广州西汉南越王博物馆

5 墓葬挂幅（T形帛画）（约公元前180年）

年代：汉朝 材料：丝

尺寸：205 cm × 92 cm（顶部）

藏于中国湖南省博物馆

6 中山王后窦绾金缕玉衣（约公元前100年）

年代：汉朝 材料：玉、金丝

尺寸：长 172 cm

藏于中国北京中国国家博物馆

另有一件用朱红色丝带连缀的丝缕玉衣出土于南越国第二代王赵昧（公元前137—前122年执政）的陵寝。南越国是位于今日广州附近的一个小诸侯国。南越王墓1983年发现于广州，墓葬奢华程度与汉代中国北方皇家的陵墓不相上下。南越王墓由砂岩大石构筑，最初应为亮色涂刷。墓室两大两小，后方大墓室安置了主人的棺槨，两侧室则安放着仆从的尸骨。生活器具、乐器、象牙和用于炼丹药的矿物放置在墓室前部。墓室后部，尸体旁边放置着大量的玉器。墓室四周，是十二串玉珠和其他饰品——根据其设计，应是挂饰，用来戴在颈上或垂挂于腰部。这些饰物不仅是为了装扮，也是为了驱邪，因为饰品上刻画有神话传说中的人物、动物和吉祥图案。很多陪葬品的风格非南越国特征，应是从中国其他地区引进，这也显示了南越王的雄厚财富。

汉代延续了新石器时代以来的丧葬传统，那就是在尸体上或者尸体旁放一块中间开孔的扁平圆形玉璧。这种玉璧是中国贵族身份的最高象征，中间的圆孔代表北极星，人们认为死者的灵魂就是经过这个圆孔升入天国。新石器时代的玉璧外形朴素，到了汉代，玉璧表面通常就会有装饰。玉璧有时候还与更大的艺术品结合在一起。南越王墓中有由玉把手配饰的家具，每个把手都与玉璧相结合（见左页）。

在汉代，铜雕有了更高的艺术与技术难度。在中国遥远大西北的甘肃，公元2世纪的墓葬中出土了生动的“马踏飞燕”铸铜雕塑。这个时代，书法也成为一门艺术，并因此出现了很多书面文献，特别是在公元105年纸张发明之后。纸张的出现还激发了人们对绘画的兴趣，因为绘画具有叙事表意的功能。在随后的千百年间，绘画成为主导中国文化的艺术形式。**RK**



* 汉惠帝所赐封号。

** 即马王堆汉墓。

*** 棺置于槨室内。

**** 古代以玉作瑞信之物，用于朝聘，计六种，故名“六瑞”。《周礼·春官》载：“周制王执镇圭，公执桓圭，侯执信圭，伯执躬圭，子执谷璧，男执蒲璧。六瑞形制大小各异，以示爵位等级之差别。”



兵马俑 约公元前210年

作者：佚名



材料：陶土、色漆
尺寸：占地面积 16000 m²
位于中国陕西西安附近

中国第一个皇帝——秦始皇（公元前259—前210年）为自己规划了一个巨大的地下宫殿般的陵墓，其中有殿堂和其他建筑，有城墙环绕，也有城门进出。这个地下宫殿由一支庞大的军队护卫，军队就是8000多个兵马俑。兵马俑埋在壕沟中，分布于陵墓附近三个相隔的俑坑中。预先设置的第四个俑坑是空的，未安放陶俑。第一个、也是最大的俑坑中（见上图）有6000多个步兵俑，以及战车与战马，这被认为代表着始皇帝的主要作战军力。士兵和战马呈作战方阵排列，挺立在土墙之间。俑坑的地面最初是平的，土墙之上也覆盖有屋顶。二号坑有大约1400个骑兵和步兵以及战车，代表的应是皇帝的护卫队。三号坑是四个当中最小的，面积为45平方米，只安置了68个陶俑和一辆四匹马拉的战车。这代表的是军官组成的作战指挥部。

图像局部示意



史传秦始皇死后未满五年时，大将军项羽（公元前232—前202年）曾劫掠秦皇陵。考古发现墓葬中有火的痕迹，或许是项羽所留。一些毁坏的兵马俑在发掘后得到修复，但其余的还是保持当年刚出土的状态。这些陶俑或站或伏，身高各异；根据军阶不同，制服铠甲与发型也有差异。这些兵俑最初持有真正的武器，比如铜矛或剑等，但在秦始皇死后不久，这些武器就被悉数劫掠。**RK**



1 军官

这一兵俑出自一号坑。据其头饰来看，应是一位军官，因为一般的兵俑都没有头饰。此外，这位军官还穿有护胸甲。这个陶俑身高186厘米，特意塑造得比级别低的兵俑高大许多。



2 战车车夫

这个陶俑正紧抓着几匹马的缰绳。车夫的盔甲跟普通兵俑的相比有所变化，在前臂及手处多了几片铠甲。这样的铠甲设计为车夫的手部提供了特别的保护，以防被敌方伤害。



3 马匹

站在陶俑士兵身边的陶马最初可能是配有缰绳、轡头和金属马嚼的，但陵墓经受劫掠之后，这些物件以及其他很多器具都已经消失了。不过，从马匹嘴部张开的形态来看，起初应是放置了马嚼的。

武士俑的制作

武士俑是用陶土烧制而成的，所用的制作单元，或者说模具，应是可以组合替换使用的，以便于大规模制作陶俑。陶俑比真人略大，军官又比普通士兵稍高大。尽管每个陶俑看上去都是相异的个体，但其身体与面孔实际上是由一系列不同类型的模具制作而成，然后加以组合的。根据对损坏与已拆解陶俑的研究，发现模具是那种多气孔的凹面，精细陶土填压进去后，脱模制成陶俑局部。这些局部模型组装成一个完整人形后，再进行手工修饰。制作过程中使用了8种不同的基本面部模具，但因为秦始皇下令说任何两个面孔不得相似，所以工匠们在陶俑烧制前使用了一些个性化的面部特征模具，比如将鼻子、耳朵等部位略加改动。烧制冷却之后，工匠们又以漆为基料，加入各种色料，将这些雕像上色。这些陶俑最初有着鲜亮的颜色，并非如今日人们所见的那样呈单一的土灰色。在部分陶俑面部（见右图），还可以看到残余的色料。



古希腊艺术



公元前750年至罗马帝国兴起期间的希腊艺术和建筑对西方国家艺术与文化的演变进程有着根本性的影响。这个时期的希腊人创造了众多艺术品类，其功能各异：有装饰神庙与公共建筑的，有纪念战争胜利、名人生死的，还有向神灵表示虔敬供奉的。古希腊这种理想化的现实主义艺术传统在文艺复兴早期（见150页）被重新发掘并被当时的大部分艺术家奉为圭臬，这种状况一直持续至19世纪。

公元前7世纪和前6世纪的希腊由数个自治城邦组成。这两个世纪见证了古希腊的稳定、繁荣、中产阶级的崛起和民主政治的开端。截至公元前7世纪中叶，希腊与东方国家和尼罗河三角洲的商业贸易将近东和埃及艺术传入希腊，引起艺术家们的关注。埃及建筑和杰出的雕塑产生了极大的影响力，希腊人由此疏离了几何图形艺术，转而采用新的风格与图案，古希腊艺术特征从而确立。希腊特有的艺术身份的确立促发了希腊的艺术繁荣，创作中心从原先的小亚细亚沿海和爱琴海岛屿转移到了希腊大陆、西西里岛和北非。

这一时期，希腊艺术最引人注目的领域是雕塑。受埃及艺术的启发，希腊雕塑从古代几何图形和对称风格迅速转向注重人体解剖结构和姿态表情的现实主义，雅典帕特农神庙（公元前447—前432年）的雕塑就体现了这种转变的成果。希腊古风初期，两种独立站姿的大型雕塑最为主流：一种是男性立像，通常为裸体站立的青年男性，另一种就是女性立像，通常为以织物裹住下体站立的年轻女性。最早的两件典型作品来自特尔斐神庙，分别叫做“克琉比斯”和“比同”（约公元前580—前560年）。这些雕像的姿势、线条风格和比例都透露出其受到了埃及艺术的影响。稍后期的一座男性立像（见左页下图）来自阿提卡的阿纳维索斯，男性脸上带着一种格式化的“古风式微笑”，两边嘴角微微上翘。雕像站姿很挺拔，双肩和上身躯干刻画精细，膝部与大腿形态颇具现

大事记

公元前1100年	公元前900年	约公元前750—前700年	约公元前540年	约公元前508年	公元前490年
根据希腊传说，多利安人从北方侵入希腊。历史学家认为其为正常迁徙，而非侵略。	希腊“黑暗时期”之际，第一个城邦在希腊本土大陆建立。	荷马史诗《伊利亚特》和《奥德赛》创作完成。	雅典画家，如艾克塞基亚斯，创立了陶罐上场景叙事的“黑绘法”。	激进的贵族政治家克里斯提尼（生于约公元前570年），将民主政体引入雅典。	雅典人赢得了马拉松之战，波斯王大流士一世（约公元前550—前486年）发动的对希腊的第一次侵略结束。

实主义特点。再往后一段时间的雕塑，以“克里提俄斯少年”（约公元前480年）为例，雕像代表了古风风格的一种转变，从原先的二维姿势和古风微笑转向更明显的现实主义，预演了随后到来的希腊“古典风格”。早期雕塑那种僵硬呆板的姿势和固定的微笑被一种放松的站姿所替代，身体重量转移到了一条腿上，另一条腿因而可以自然地弯曲。

如果我们比较希腊埃伊纳岛爱法伊娥神庙两个倒伏的武士像，古风时期和古典希腊早期雕塑风格的差异就能明显看出来。神庙西山墙的那个古风武士带有招牌式的古风微笑，头发以紧密连缀的珠子固定造型。尽管这是座三维立体雕像，但从姿态上看还是给人以二维的感觉。相反地，来自神庙东山墙的早期古典风格武士（见左页上图）的躯干则呈现出曲线，其肌肉的处理方式，也体现出了明确的现实主义特点。武士脸上是禁欲苦行般的表情，而不是那种程式化的老套微笑，这显然是对古风风格的背离。至公元前5世纪中叶，雕塑家们，比如为奥林匹亚宙斯神庙（公元前470—前456年）塑像的那些艺人们，已经普遍接受了“朴素风格”。这种风格以简练的形式、个性化的形象、对情感的表达和动作的描绘为特征。

陶器方面，工匠们把“科林斯剪影绘图法”带到了雅典。到了公元前550年，这种技法演变为花瓶上的“黑绘”法（见52页），以黑色绘制的人物形象与未上釉的红陶土底色互相反衬。黑绘花瓶上描绘的是古希腊神话场景以及当时人们生活的方方面面，比如葬礼仪式、体育运动和战争中的英雄事迹。雅典及其附近区域的黑绘陶器广泛输出至整个地中海地区。黑绘陶器的作者，比如艾克塞基亚斯（活跃于约公元前550—前525年），采用新的图形和刷色法技巧，扩展了黑绘的创作范围。

“红绘”法于约公元前530年发明，给艺术家们提供了更多的创作空间，并成为主导潮流。红绘花瓶上的人物和图案看上去像是用未上釉的红陶土在光滑的黑色背景上画成。艺术家们只画出了人物的轮廓，背景则是黑色的，这样就可以用画笔在轮廓里继续绘画，而无需用刻刀来雕刻。红绘比黑绘更利于现实主义倾向的创作，也更利于人物形象的描绘。公元前5世纪早期最杰出的陶罐红绘画家包括一位“柏林画家”*（活跃于约公元前490—前460年）和一位“克莱奥弗雷德斯画家”**（活跃于约公元前505—前475年）。两人都在雅典创作，而且相当高产。另一红绘画家叫“米狄亚斯画家”（活跃于约公元前420—前400年，因陶罐上的铭文而

* 因其从来不在自己的瓶画作品上署名，所以后人无从知晓他的名字。但他最著名的双耳陶瓶现收藏于柏林，于是大家以此称之为“柏林画家”。

** 亦为无名画家。1910年，古典学者约翰·比兹利根据现藏于巴黎黎塞留艺术图书馆古币徽章古董部一个陶杯上的铭文来为这位画家如此命名。



- 1 希腊埃伊纳岛爱法伊娥神庙东山墙的倒伏武士（公元前500—前480年）
作者：佚名 材料：大理石
尺寸：长 159 cm
藏于德国慕尼黑州立文物博物馆古希腊雕塑馆
- 2 红绘提水罐，法翁与莱斯博斯妇人们（约公元前410年）
作者：米狄亚斯画家 材料：红绘陶罐
尺寸：高 47 cm
藏于意大利佛罗伦萨考古博物馆
- 3 青年立像，阿提卡的阿纳维索斯（约公元前530年）
作者：佚名 材料：大理石
尺寸：高 194 cm
藏于希腊雅典国立考古博物馆



公元前479年	公元前470—前456年	公元前447—前432年	公元前404年	公元前323年	公元前27年
普拉蒂亚与米卡列战役中，雅典与斯巴达领导的城邦击溃了波斯人的第二次入侵。	奥林匹亚宙斯神庙建成，内有宙斯神像（约公元前432年），为世界七大奇迹之一，后被毁。	伯利克里关注雅典卫城上帕特农神庙的建设。帕特农是多利克柱式建筑的巅峰。	雅典与斯巴达之间的伯罗奔尼撒战争结束，雅典战败，斯巴达成为希腊统领。	亚历山大大帝去世，他的帝国覆盖希腊、中东、埃及和波斯，并催生了希腊化艺术。	罗马皇帝奥古斯都征服了希腊，希腊成为罗马帝国治下的亚该亚省。



得名），作品有红绘提水罐（见右图）。水罐上的装饰画为传说题材，描绘的是老渡船工法翁免费运送阿芙洛狄忒去莱斯博斯岛。作为回报，女神将法翁变为英俊少年，赢得了莱斯博斯所有女人的芳心。

公元前480至前479年，与波斯人的战争摧毁了雅典，神庙变成废墟，碑柱倒在尘埃中。不过，公元前5世纪中叶，雅典又重整旗鼓，成为新希腊联盟“提洛同盟”的领头羊。在伯利克里（约公元前495—前429年）统治下，希腊成为一个富有的帝国。伯利克里整合雅典资源，改造了雅典卫城。雅典娜贞女神庙，或称为“帕特农神庙”（见上图），由大理石建成，敬献给雅典的保护神雅典娜。神庙的雕像与一条连贯的浮雕横饰带（见56页）是希腊古典盛期风格最好的例证之一。

公元前5世纪和前4世纪，希腊艺术家的艺术再现手法传达出了一种平衡协调感。他们重视作品呈现的比例、合理性与秩序。雕塑家波利克里托斯（活跃于公元前450—前420年）建立了一种人体比例体系，达到了古典风格的理想。米隆（活跃于公元前480—前440年）是最多才多艺和善于创新的雅典雕塑家之一。他的作品之所以能传世，主要归功于罗马人的大理石仿制品，比如《掷铁饼者》（约公元前450年，见54页）。

公元前431至前404年，以雅典和斯巴达为首的城邦联盟间的伯罗奔尼撒战争断断续续。这个时期，独立站姿的雕像出现，可以从各个方位角度来观赏作品。雕塑家们对雕像服饰的处理和对女性的刻画也有了很大的进步。雅典雕塑家普拉克西特利斯（公元前370—前330年）突破了希腊艺术中长期以来的成规，将阿芙洛狄忒塑造为裸体。他的“尼多斯阿芙洛狄忒”（约公元前350年），有着修长的身材和显著的对应均衡的站姿。这些被人们广泛模仿，并成为古典希腊雕塑的标志。一个世纪之后，一座优雅的半裸女人雕像出现了。雕像被认为是女神阿芙洛狄忒，因此被称为《米洛的维纳斯》（见左图）。肉体的精美摹刻以及雕像的发式都让人联想到了普拉克西特利斯，但雕像那微微屈伸的身姿、三维立体的站位，还有胸部略小的颀长身体则体现出了创新的特色，而这种创新就发生在公元前3世

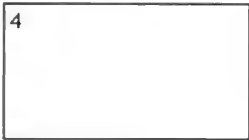
纪至前1世纪的“希腊化时期”。这座雕像有部分已经缺失，在原先可能佩有首饰的部位还有小孔。

公元前4世纪中叶，马其顿成为影响希腊文化的一个重要因素。马其顿国王亚历山大大帝（公元前356—前323年）征服了盘踞西亚和埃及的波斯帝国，并继续挺进中亚。亚历山大死后，他的继承者将庞大的帝国分为数个小王国。这种权力的弱化也改变了希腊的社会政治和文化气候，并导致了“希腊化时期”的开端。

最能体现希腊化艺术特点的作品不是希腊主大陆艺术家的创作，而是来自希腊化时期那些新王国，比如近东小亚细亚的塞琉西王朝、埃及的托勒密王朝和马其顿的安帝哥尼斯王朝。希腊化艺术带来了创作意图的改变。这个时期的艺术赞助者是亚历山大大帝的继承者，他们都要求艺术创作为各自的王国服务。之前的作品都是在向神灵表示敬意，为神庙创作，或是为颂扬希腊的荣光而作，而此时则是用来装饰宅邸和宫殿，或是纪念战争胜利以及表现各王国自行敬奉的神灵。描绘的对象也从单一的皇宫贵族扩展到了滑稽人物、儿童与老人。各种族人物——包括非洲裔——成为创作题材，反映了希腊化时期艺术的多样性。

希腊化时期还见证了对古典风格的背离。之前作品中常见的是禁欲般的无激情的面部表情，现在为了表达身体或心灵上的折磨，艺术家们已经开始描绘扭曲的面容。建于今天土耳其境内、后又在柏林重修的帕伽玛祭坛，装饰有描绘众神与巨人激战的横饰浮雕，这些作品的创作意图尚无定论。浮雕板（见下图）左边呈现的是夜女神赫卡忒对战巨人克吕提俄斯，右边则是月亮女神阿耳忒弥斯大战巨人俄托斯。希腊化作品再现心理痛苦的创作倾向明显表现在巨人的表情上，巨人的身体刻画非常真实，严格体现了解剖生理特征。

公元前1世纪，罗马成为希腊化艺术的创作中心，吸引了无数的希腊艺术家。公元前31年，在阿克提姆海战中，屋大维——即后来的奥古斯都大帝（公元前63—公元14年）战胜了马克·安东尼（约公元前83—前30年），希腊化时期也同时终结。托勒密王朝瓦解。托勒密是被罗马征服的最后一个希腊化王朝。JC



4 帕特农神庙（公元前447—前432年）
位于希腊雅典卫城

5 奥林匹亚众神与巨人激战（约公元前180年）
帕伽玛祭坛东横饰浮雕细节
作者：佚名 材料：大理石
尺寸：高 230 cm
藏于德国柏林帕伽玛博物馆

6 米洛的维纳斯（约公元前100年）
作者：佚名 材料：大理石
尺寸：高 202 cm
藏于法国巴黎卢浮宫



黑绘双耳陶罐 约公元前540—前530年
作者：艾克塞基亚斯 活跃于公元前550—前525年



材料：陶罐
尺寸：高 61 cm
藏于梵蒂冈城格里高里伊楚斯肯博物馆

艾克塞基亚斯是古希腊雅典的双耳罐画家和制陶匠。他主要采用公元前700至前530年间兴盛的“黑绘”画法。他的作品以不凡的构图、干净的绘图和人物特征的有意掩饰而闻名。共有11部署名艾克塞基亚斯的作品流传至今，还有25个陶器被认为是他的作品。他最著名的作品就是这个陶罐，描绘的是特洛伊战争中神话般的武士阿喀琉斯和埃阿斯在玩战术游戏。他们等着看谁赢，同时也等着一个更大的游戏的结果——战争的结果。艾克塞基亚斯很有创新精神，希腊文学中并没有阿喀琉斯和埃阿斯玩游戏的章节。陶罐的反面（见右下图）是孪生神灵卡斯特与帕勒克，及其父母斯巴达王廷达瑞俄斯和勒达。勒达是卡斯特与帕勒克的母亲，但两人的父亲不是同一人。帕勒克是宙斯化身天鹅与勒达结合所生，卡斯特的父亲则是廷达瑞俄斯。两兄弟有个非常著名的妹妹，那就是特洛伊的海伦。有人猜测陶罐上的场景是描绘双胞胎动身去忒修斯那里解救海伦。忒修斯第一个诱拐了海伦。艾克塞基亚斯的其他作品也是描绘特洛伊战争中的场景，比如阿喀琉斯斩杀亚马孙女王彭忒西勒亚。JC



聚焦



1 作品归属

罐身画面最左边的铭文的意思是“艾克塞基亚斯创造了我”。艾克塞基亚斯在罐子上两次刻绘铭文，表示他既是制陶人也是绘画者。有时候，制陶人与绘图者是不同的人，刻绘铭文的有时只是其中一个，有时则是两者都这样做。



2 游戏

艾克塞基亚斯通常喜欢描绘正在游戏中的英雄。有人认为二位英雄在用骰子游戏或是在猜拳。猜拳跟掷硬币类似，徒手即可进行，主要用于娱乐或做出决定。人物嘴边的铭文表示游戏中赢得的分数。



3 埃阿斯

两位英雄铠甲细节的刻画都很精妙。埃阿斯的头盔未戴，与身后的盾牌挂在一起。他一手抓骰子玩游戏，另一只手中仍抓着长矛，仿佛一旦有异常，就将立即投入战斗。

黑绘法

陶罐黑绘法约公元前700年起源于科林斯，兴盛了两个世纪。约公元前530年，红绘法问世，取代了黑绘法。黑绘法是用一种光泽的黑颜料画出人物轮廓和所有的线条细节，灰白的陶土底色就从黑色中突现。陶罐烧制前，再用红色和白色颜料增加部分细节。就陶器装饰而言，黑绘是一种创新手法。此前，希腊人只会用几何风格图案装饰陶器，做出有限的轮廓效果。约公元前630年，雅典艺术家已经能够灵活变通地使用黑绘法。到了公元前530年，雅典的黑绘花瓶已经输出至整个希腊和地中海区域。艾克塞基亚斯及其同时代的李多斯（活跃于约公元前560—前540年）和阿马西斯（活跃于约公元前550—前510年），在刻绘装饰性叙事场景方面都富于独创性。他们完善了黑绘技法，比如艾克塞基亚斯的陶罐作品描绘了阿喀琉斯和埃阿斯玩游戏的场景，陶罐另一面则刻绘了孪生神灵卡斯特与帕勒克。



掷铁饼者 约公元前450年
作者：米隆 活跃于公元前480—前440年



材料：原作为青铜，此为罗马的大理石复制品
尺寸：高 155 cm
藏于德国慕尼黑州立文物博物馆

《掷铁饼者》

《掷铁饼者》是古代最为著名的雕塑之一。原为青铜，创作于希腊古典盛期。原作已消失，仅存罗马的大理石复制品，本图展示的为其中之一。相比于原作，复制品都有一些艺术缺损。原作者米隆（活跃于公元前480—前440年）生于阿提卡与比奥夏交界处的埃勒尤斯利。他的创作生涯大部分是在雅典度过，以运动员雕像而闻名。米隆主要以青铜为创作材料，青铜比大理石更利于创作，可让雕塑家刻画出更动感的姿势，并添加真实精微的细节。青铜像也比大理石轻，便于运送，因此希腊青铜雕像传布于整个地中海区域。

掷铁饼是古代五项全能运动之一。这部作品中，米隆选取了运动中一个静止的瞬间。希腊人将这样的瞬间称为“停顿”，是指一个优雅、协调、平衡的动作。雕塑家刻画了掷铁饼者曲张的躯体，以满足自己的创作愿望，描绘解剖学意义上的完美人体并表现其动态感。普遍认为米隆是表现“停顿”的第一人，为人体动态姿势的实践开创了先河。这座“之”字形的雕像中，运动员右胳膊向后伸展，身体重量集中在右脚上，正要旋转身体向前掷出手中的铁饼。JC

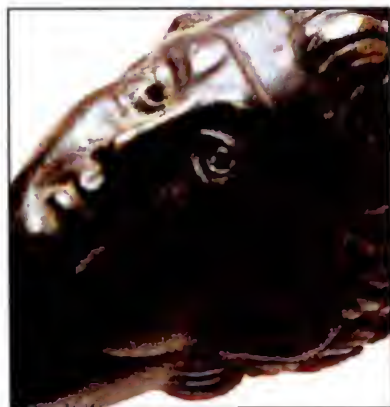


聚焦



1 曲张紧绷的肌肉

这位古代掷铁饼运动员裸体投掷，就使得艺术家可以完整地刻画出他紧绷的肌肉。米隆描述了人体静止、即将投掷的瞬间。作品显得很真实，且动感逼真，表现出人物强烈的活力和精妙的动态平衡。



2 平静的面孔

掷铁饼者转头望向铁饼时表情平静。对于现代观众而言，运动员的脸看上去毫无表情；对古代雕塑家而言，最重要的是面部表情，而是让躯体成为运动精神的美学象征。



3 相呼应的两个角度

掷铁饼者的形体赏心悦目，是因为没有一处肌肉被过度塑造，其形体比例呈现出对称：大腿和左小腿形成直角，躯干和伸出的右胳膊亦成直角，从而突出了这种对称均衡。

罗马复制品

公元前4世纪晚期，罗马帝国已经开始扩张至整个地中海地区。罗马新贵们属意于自然写实的希腊雕塑，并成为热心收藏者。应对这种需求，希腊和罗马艺术家们以大理石和青铜复制了许多著名的希腊雕塑。根据原作，人们制出模子，再做出石膏模型；石膏模型流布到罗马帝国全境，再依此做出大理石或青铜复制品。大理石不如青铜那样强韧，所以雕刻过程中需要有立柱或支架，有时候雕像后侧附有树干状支撑部分。

大部分古代青铜像都已失传，要么是被烧熔了做新雕像，要么就是战时烧熔了去铸兵器，因此罗马复制品就成了希腊雕塑唯一的视觉见证。后世的修复者有时对罗马复制品进行轻微改动，以示改善。伦敦大英博物馆有一座《掷铁饼者》的大理石复制品（见右图），复制于1791年。其所呈现的运动员头部角度错误，他不是在看回铁饼，而是在向下方凝视。



帕特农神庙浮雕横饰 约公元前438—前432年


作者：佚名

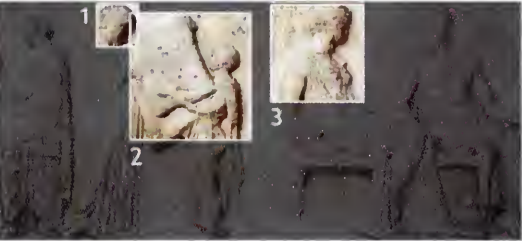


材料：大理石
尺寸：高 100 cm
藏于英国伦敦大英博物馆

雅典帕特农神庙的爱奥尼亚式浮雕是希腊古典时期最迷人的神庙艺术品之一。人们认为身兼雕塑家、画家和建筑师三重身份的菲狄亚斯（约公元前480—前430年）指导创作了这幅作品，在其死后，则是由他的学生继续完成该作品。从东侧浮雕的中间部分（见上图）就能够看出菲狄亚斯杰出的雕刻技艺，这代表着希腊古典盛期的风格。构图的复杂程度在“希腊罗马式”艺术中也无出其右者。浮雕残片散布于欧洲各地，主要存于伦敦大英博物馆和雅典卫城博物馆。浮雕位于帕特农内殿外墙高处，在神庙的中心。

帕特农神庙浮雕的主题在希腊雕塑中独具一格。有观点认为浮雕呈现的是泛雅典娜女神节场景。这是雅典最重要的节日，四年一度。除奴隶外，雅典城区与郊区的所有人都参与庆祝。人们抬着巨大的女神长袍，列队游行。节庆高潮是将圣袍敬献给雅典守护女神的庆典仪式。浮雕中的献祭牲畜、音乐家和祭酒运送人表明了游行的宗教意义。浮雕构图复杂，其中有骑士、战车车夫和就座的神明，共378个人物和245只动物。**JC**

 图像局部示意





1 留胡须的男人

留胡须的男人的长袍透露出这是一位神父。他左右两侧分别是一位妇人与儿童，三人正在主持进行泛雅典娜女神节的高潮环节：女神雅典娜的圣袍已经传到了雅典卫城上的厄瑞克修姆神庙。



2 儿童与圣袍

身披庆典袍服的儿童协助神父折叠雅典娜的圣袍。圣袍巨大，由一艘装轮子的花船运送。船在这里应是象征着雅典的伟大舰队。四年一度的泛雅典娜女神节中，每次都会祭献一件新织造的圣袍。



3 雅典娜

女神与火和锻造之神赫菲斯托斯相邻安坐。两人是神祇，因此形象上比神父、妇人和儿童都高大很多。帕特农神庙里立有圣女雅典娜的雕像，高达12米。庆典上，圣袍将被披挂在雕像上。

游行队伍

神庙北侧和南侧的横饰浮雕，刻绘有密集的骑兵、士兵和战车车夫，人数与马拉松战役（公元前490年）的阵亡人数相当。浮雕上的大多数人物都是单独呈现的，不相互重叠，但这里刻绘的骑兵（见下

图）则是并肩骑行，有的甚至是十匹马并列重叠，这样就使得画面非常有活力而且动感。雕塑家再现马的生理形态，显示出了精湛的技艺，其对景深透视和马背上人物动态的把握也令人钦佩。



佛教艺术



佛教的创始人释迦牟尼（约公元前563—前483年）生于印度北部，俗家身份为王子乔达摩·悉达多。他捐弃奢华的权贵生活，苦行修身。他后来认识到介于极端骄纵和禁欲苦修之间的“中庸之道”是获得内心大自由的最佳途径。这种深刻的领悟让他豁然开朗，进而升华成佛。释迦牟尼死后，印度阿育王下令修建了84000座舍利塔来供奉这位佛祖的骨灰。

释迦牟尼的门徒修建寺庙，形成庞大的信众社群。几百年间，佛教训喻传播至亚洲每个角落。公元1世纪，大乘佛教在印度中部和北部兴盛。这个新流派提出了拯救众生——包括女性——的可能性。仿造人类形象的佛陀造像也开始出现。

位于今天巴基斯坦北部和阿富汗东部的犍陀罗王国是不同艺术势力相遇的重要地点。公元前327年，亚历山大大帝远征犍陀罗；数世纪之后，希腊和罗马艺术在此地的影响力依旧强大。犍陀罗很多独立式和浮雕式佛教雕塑都体现出东西方艺术风格的融合。这时的佛陀雕像有着印度造像的特点，比如颅骨凸出、耳垂被拉长、前额有小簇毛发，但雕像的面部类

大事记

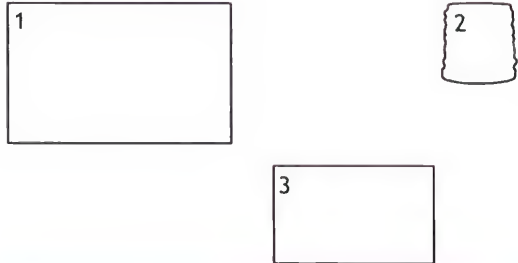
约公元前563年	约公元前540年	公元前528年	公元前321年	公元前260年	约公元前100年
乔达摩·悉达多王子出生，后成为佛祖释迦牟尼。	在频毗娑罗王治下，恒河河谷的摩揭陀国步入兴盛。	在菩提迦耶一棵菩提树下静思的佛祖获得顿悟。	旃陀罗笈多·孔雀摧毁摩揭陀，在印度北部建立孔雀王朝。	孔雀王朝的阿育王皈依佛教，并在印度全境和锡兰（今斯里兰卡）推行其教义。	印度中部的阿育王桑吉大佛塔重建。

型、头发和袍服的处理方式又有着明显的“希腊罗马式”特征。犍陀罗的比玛蓝*圣骨匣（见右图）是早期印度金饰的杰出范例，也是现存的早期佛陀造像的重要作品。匣子上有八个尖顶的支提**拱门，中间的佛陀和两侧陪衬的两位神明在匣身前后被刻画了两次，剩下的两个拱门龕位则刻绘有两个祈祷者。

云游僧与丝绸之路上的商人将大乘佛教传送到中亚各个小王国，并在西元初期输入中国。此时的中国文化体系完备，主要以儒家哲学和道家习俗为基础。佛教有所变通以适应中国传统。北魏时期（公元386—535年），以中国北方的云冈和龙门为中心，出现了众多石刻佛像，这些佛像都是直接在石壁上雕凿而成的。云冈20号窟的巨大石佛（见左页）见证了佛教信念的强大力量，正是这种信念激发人们去雕凿石佛。石佛的袍服线条流畅，有书法的神韵，这正是北魏佛教艺术的特征。

公元6世纪，佛教经由朝鲜，从中国传至日本。到了8世纪，在日本皇室的资助下，佛教已稳固确立为日本国教。奈良的法隆寺建筑群是中国寺庙建筑在日本产生变化的例证。法隆寺建筑以石头为基座，屋顶铺瓦，其支撑结构复杂。寺庙西院的金堂（见下图）和五重塔是世界上现存最早的木结构建筑。**MA**

* 今阿富汗贾拉拉巴德附近地名。
** 梵语，佛教徒修行的庙宇。



- 1 佛陀像（公元5世纪）
作者：佚名 材料：洞窟石刻
尺寸：高 1700 cm
位于中国山西云冈石窟
- 2 比玛蓝圣骨匣（公元1世纪）
作者：佚名 材料：金、红玛瑙
尺寸：直径 6.5 cm
藏于英国伦敦大英博物馆
- 3 法隆寺金堂（公元711年）
建筑师：佚名 材料：木
尺寸：18.5 m × 15 m
位于日本奈良

约公元100年	约公元100年	公元372年	约公元400年	公元552年	公元607年
印度和尚抵达中国，开始传道。	印度中部的阿旃陀石窟壁画出现，其彩绘延续了三个世纪。	中国佛教徒传教至朝鲜，佛教与当地的自然神崇拜融合。	大和政权——第一个日本政体，出现在本州岛。锁孔状前方后圆的高大坟丘为大和君王而建。	朝鲜和尚将佛教传至日本，在本州关西地区的首府奈良开设了八所学校。	圣德太子在奈良首建法隆寺，670年毁于火灾，711年重建，流传至今。

阿弥陀佛 1053

作者：定朝和尚 卒于1057

材料：鍍金彩绘木刻

尺寸：高 300 cm（佛像净高）

藏于日本宇治市平等院凤凰堂



雕塑家定朝和尚创作的鎏金木雕阿弥陀佛像雄踞弥陀堂（后称为凤凰堂），凤凰堂是日本京都附近宇治市平等院寺庙的一部分。1052年，藤原赖通（992—1074）将其父亲的贵族宅邸改建为寺庙。凤凰堂的外形为一长尾展翅巨鸟，屋顶上有一对铜雕凤凰。凤凰堂的木结构最初被漆为朱红色，内部装饰奢华，有大量绘画。寺庙建筑宏大庄严，倒映在庙堂前的湖水上，有一种非尘世的美感，让人联想到佛祖所在的西天极乐世界。

巨大的阿弥陀佛像端坐于多层的莲花底座上，雕像采用了相对较新的技法，先把很多块木头粗略雕刻，再组合到一起，最后雕琢成形。阿弥陀佛，又称无量寿佛，只要信众不断诵祷他的名字，就会得到他的慈悲解救。自公元10世纪起，阿弥陀佛的信众在日本不断增加，因为当时的“末法论”（类似于世界末日论）预言1052年世界将进入没落期，只有全心供奉阿弥陀佛才能得到救赎。**MA**



聚焦



1 金色光轮

光轮环绕着阿弥陀佛坐像。华贵的光轮中有形态各异的乐师形象。光轮如火焰般上升至佛像头部以上。光轮是木刻而成，精细到一丝一缕，最后再嵌以豪华的金箔。光轮与佛像的平整实体形成反差。



2 佛像的脸

佛像面部特征雕刻精细，平滑光洁，整个面部与身体都有鎏金。佛像面部表情宁静，状若沉思；眼帘下垂，注视着面前的朝拜者，而以前的佛像大都是目视前方。



3 佛祖的手

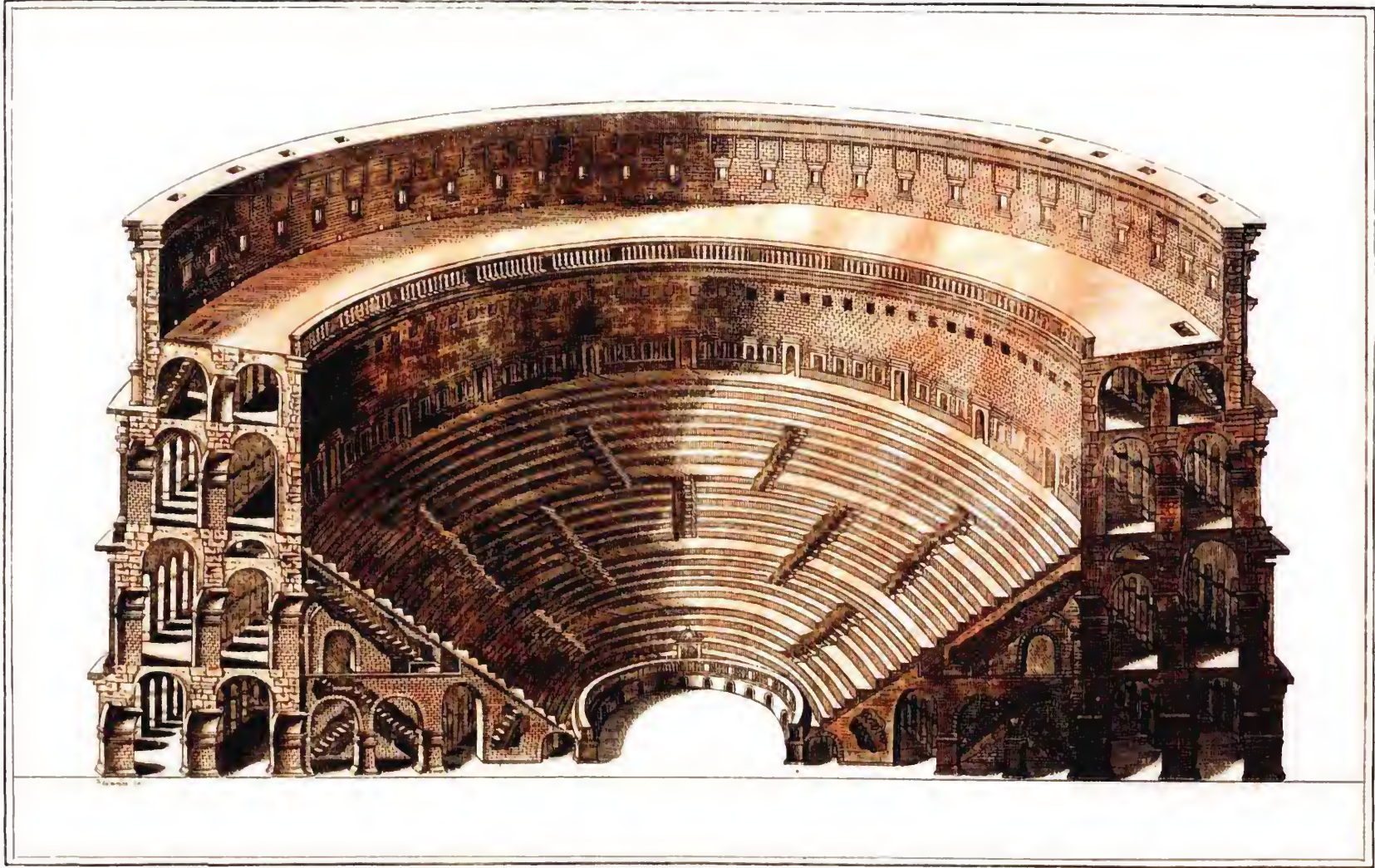
佛教信众都冀望各个不同层级的重生，这里佛祖的手势表示最高层级的、在西天极乐世界的再生。佛祖的不同手势传达着不同的讯息，这些手势都遵照佛教造像的一般规范。

天国人物

凤凰堂墙壁上的52个小雕像代表着天国的其他主人。当阿弥陀佛从西天下来收留亡故信徒的灵魂时，这些小神灵也陪伴同来。阿弥陀佛用莲花座将死者的灵魂送往净土，或者说仙界。平等院佛堂的净土景象因此也包括这些小神灵。佛教天国人物，日文称为“天仁”，分为两类。第一类是飞天女——印度神话中的神女与舞者，在梵文中称作“阿帕莎喇”，意即仙女。不过，凤凰堂呈现的天国人物全都是菩萨，是彻悟之后放弃了净土而脚踩祥云去救赎众生的神灵。其中有的人物还弹奏乐器（见右图），有的在舞蹈，有的则拿着佛教圣物或者静坐拱手祷告。这些人物不是实心体，而是整个雕完后再分离，中间掏空再复合到一起，以便减少雕像的重量。



罗马艺术



把任何艺术品类归为罗马艺术都涉及种种复杂的原因，这不仅仅是因为古罗马统领的领土极为辽阔。在一千年间，从罗马共和国（公元前509—前27年）到罗马帝国（公元前27—公元476年），罗马领土扩张至英伦诸岛、西欧、希腊、北非部分、中东直至里海。罗马艺术受到其伊特鲁里亚和希腊前辈的深远影响，以至于直到18世纪，希腊和罗马艺术并无显著区别。这两种艺术的相似融合一部分是因为罗马有着模仿希腊艺术的传统（见48页），最早可追溯至罗马仿制希腊雕塑的时期。不过，在建筑、绘画、马赛克镶嵌画和雕塑方面，罗马人还是有其独创性和重要的贡献。

在宗教以及世俗建筑方面，罗马人的创新有目共睹。他们的建筑结合了伊特鲁里亚和希腊元素，利用独特的罗马材料和设计，并注重实用性和外观上的宏大视觉效果。建筑上火山灰混凝土的使用，不仅经济而且利于各种造型，还有筒形穹顶和穹棱拱顶的应用，都是罗马建筑的创新。罗马大斗兽场（见左页图）是进行壮观娱乐演出的圆形剧场，这已经成为罗马



大事记

公元前509年	约公元前400年	公元前264年	约公元前200年	约公元前60—前50年	公元前44年
各国王分治的罗马城邦形成一个新的共和国政体。	罗马领土不断扩张，吸收广泛的文化元素，包括希腊“红绘”花瓶和阿拉伯铁艺、纺织品。	第一次布匿克战争（谋取北非迦太基）爆发，随后的公元前218年爆发了第二次战争。罗马帝国领土扩张，海战实力也大增。	对希腊雕塑的巨大需求致使希腊雕像的大理石和青铜复制品在罗马涌现。	第二时期风格，德米斯忒利别墅壁画中绘制了真人大小人物，使用了庞贝红色（见64页）。	尤利乌斯·恺撒大帝被刺杀，终结了长期内战。奥古斯都接任，于公元前27年取得帝国统治权。

的象征。剧场的柱子和装饰元素明显体现出古希腊风格，但剧场的高度（49米）和巨大的圆形观众区的座位数量（50000座）则得益于其同轴走道的建筑结构；剧场顶部得以遮盖，则得益于混凝土筒形穹顶，这两点是罗马建筑设计的重要特征。

罗马绘画最杰出的例证来自庞贝古城和赫库兰尼姆的墙壁绘画，这些作品在公元79年维苏威火山喷发后幸存。庞贝古城德朱利亚菲利斯宅第的壁画《鸡蛋与乌鸫静物画》（见左页下图）中，艺术家利用光影营造出物体的三维效果。古城许多住宅的地板上也铺设有精妙的马赛克地砖。

庞贝古城艺术的四种风格表现出伊特鲁里亚和希腊镶嵌画及壁画的影响，但也集中体现了罗马元素。在第一时期风格——也称为“石匠风格”中（公元前2世纪），艺术家采用了彩绘灰泥浮雕，类似彩绘大理石。第二时期风格（公元前80—前20年）中，突出的是建筑元素，比如壁架与柱子都带有暗影，以创造立体效果。风景绘画也模拟真实效果，画面中描绘的仿佛是从窗口向外看到的景色。剧院、宗教或神话场景中出现的 人物，都按照真人在真实场地的大小比例去绘制。在德米斯忒利别墅壁画（约公元前60—前50年，见64页）中，描绘的是酒神狄奥尼索斯的信徒举办的一个少女成年礼仪式及狂欢宴饮；画面色彩鲜艳，颜色包括浓烈的庞贝红。第三时期风格（约公元前20—公元60年）的壁画突出的是二维的线条生动的梦幻场景和具有流动感的风景，这些壁画出现在建筑中以装饰为诉求的部分。第四时期风格（约公元60—79年）则是第二和第三时期的折衷结合，第二时期的条块实体形制再度出现，而墙壁则分解为不同的空间层次，墙上描绘的是较远处的景象。

尽管罗马艺术家复制希腊雕塑，但他们更注重写实细节，包括线条和肌肤褶皱纹理；罗马英雄人物的大理石半身像就体现了这些变化。但在帝王们的全身像上，写实细节却不那么明显。比如奥古斯都一世（见右上图）雕像，其中的写实细节都被模糊忽略，一些象征性的元素加入进来，以将人物理想化。马可·奥勒留大帝骑马雕像（公元164—166年创作，见66页）中，皇帝伸出右手，姿态威严。它是这一时期皇家雕像的典范。罗马雕塑的另一宝贵遗产是大型的公众纪念石刻，刻绘题材包括战争胜利或和平丰收的场景。这些石刻分布于各式祭坛与穹顶建筑间，成为罗马帝国强大的宣传工具。**BD**



- 1 罗马大斗兽场（约公元70—80年）
图为18世纪创作的横截面雕刻
- 2 奥古斯都大帝一世（公元前20年）
作者：佚名 材料：大理石
藏于梵蒂冈城梵蒂冈博物馆和美术馆
- 3 《鸡蛋与乌鸫静物》壁画，发现于庞贝古城德朱利亚菲利斯宅第（公元1世纪）
作者：佚名
藏于意大利那不勒斯国家考古博物馆

公元前9年	公元54—68年	公元98—138年	公元260—270年	公元312年	公元476年
建奥古斯都和平祭坛，历史学家李维和诗人维吉尔帮助造势，奥古斯都将罗马变成帝国。	暴君尼禄统治下，罗马势力达到巅峰。尼禄自认是艺术拥趸。	图拉真与哈德良促成了罗马的“黄金时代”，建输水槽、公共浴室和万神殿（公元126年）。	帝国后期，墓葬艺术，包括方尖碑与铭文，如巴德明顿石棺，一时风行。	罗马皇帝君士坦丁皈依基督教。	罗马势力衰败，君士坦丁堡掌控制权力，最后一个西罗马皇帝罗慕卢斯·奥古斯都被废黜。

德米斯忒利别墅壁画（局部） 约公元前60—前50年

作者：佚名



尺寸：高 162 cm
位于意大利庞贝

这里的华丽场景是一个壁画系列中的一部分。壁画发现于意大利庞贝附近的罗马式豪华宅邸德米斯忒利别墅的废墟中。壁画保存良好，在公元79年的维苏威火山爆发中只受到了微小损伤。壁画使用了蓝色和绿色，位于别墅前部最豪华的房间及宴客餐厅。贵重颜料的使用表明别墅主人在材料投入上毫不吝啬。

这块壁画是一系列舞台场景中的一部分，描绘了独特而“神秘”的少女成年礼仪式。这个仪式很可能表示对女子成年身份的接受。仪式过程中受礼者要经历象征性的死亡与再生。仪式的重心是狄奥尼索斯，希腊神话中的酒神、农艺神与狂喜之神。一位女祭司在仪式中引导少女完成整个成年礼过程。

壁画中的人物或站立，或坐在各类型的家具上。壁画位于窄窄的绿色壁架之上，这就使得画中所有的人物被提升至一个平台，营造出了一种舞台场景效果。壁架的出现表明壁画属于罗马第二时期风格。在这个时期，建筑构件通常被表现为三维立体效果。壁画人物为真人大小，并被略加提升与美化，显得比真人更大。人物被呈现在墙壁红底色之上，画面中还有着色的廊柱，这样就让观众觉得壁画人物的居住空间也正是自己置身的空间。**BD**

图像局部示意





1 女祭司

坐着的女祭司戴着头巾和桃金娘花冠。她左手正揭开托盘上的盖布，而盘中为何物则未知，可能是桂冠、一条蛇或者花瓣。她的右手停留在盘子上方，同时侍女正向盘中注水。女祭司可能正准备洗手。



2 山林之神、森林神和小仙女

神话人物构成壁画的一部分。画面中间是山林之神——狄奥尼索斯的同伴与导师，正在弹奏七弦竖琴。他左边是一位男性森林神，在吹奏排箫，而一位小仙女则在给一头羊哺乳。这些人物的表明这个成年礼与大自然有关联。他们演奏的音乐标志着受礼的少女进入一种新的精神境界。



3 惊恐的受礼者

受礼少女望向自己左侧。她害怕是因为看到下一个场景中有什么在等着她。那个场景描绘了圣殿内部。在那里，受礼少女将进入地狱。她的身体扭向右侧，右手紧抓披肩裹布，仿佛要逃离自己的命运。

视觉欺骗

Trompe l'oeil 这个法语词的意思是“欺骗眼睛”，指的是一种绘画技巧，在二维平面上画一个形象，非常写实逼真，看上去是三维效果。罗马第二时期风格作品就采用了“欺骗眼睛”的画法，德米斯忒利别墅“神秘堂”壁画中的建筑构件细节绘制就是明显的例证。在别墅的其他地方，来庞贝的观光客可以看到特别宏大的“欺骗眼睛”画面。这些画面中，平面的墙壁上绘制有科林斯式立柱，立柱之上还有拱顶穹窿连接；立柱明显地前后排列，营造出景深错觉；整体上，就呈现了一种令人信以为真、难以分辨的三维立体场景。在这里的例图（见右图）中，拱形构成了圆屋顶，增强了景深感觉。罗马家庭居室内通常无窗，比较昏暗，因此用彩绘装饰来给生活空间增加光亮感，让房间不那么黑暗幽闭；房间背景通常都被绘制成鲜艳的颜色。“欺骗眼睛”的创作手法被用来将平面墙壁分成多个独立的空间，并在这些空间中绘制令视觉兴奋的图像。



马可·奥勒留骑马雕像

公元164—166年

作者：佚名



材料：青铜
尺寸：高 350 cm
藏于意大利罗马卡皮托里尼博物馆

图像局部示意

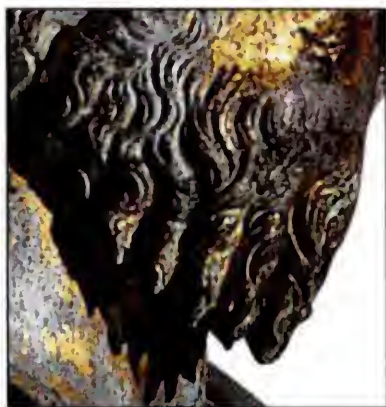


罗马皇帝马可·奥勒留（公元121—180年）镀金青铜骑马像，比真人更大，是同类型古代青铜雕像中唯一完整留存至今的，也是整个中世纪期间一直公开展示的少数雕像之一。罗马王朝转投基督教后，同类雕像中的绝大多数都被烧熔，制成了钱币、浮雕或者半身像。因为此类雕像看起来把凡间人物神化了，所以被认为是有违教义、对神不敬且非法的。奥勒留的雕像能躲过劫难，很大程度是因为马背上的人物被误认为是第一个基督徒君王——君士坦丁一世（约公元272—337年）。直到中世纪，人们比较这个雕像与马可·奥勒留的半身像，才清楚骑马者是谁。这座雕像呈现的是处于权势盛期的奥勒留，他是胜利的军事首领，带领罗马军队击溃了入侵之敌，同时也是一个斯多葛派哲学家，是十二卷巨著《沉思录》的作者，在书中他倡导智慧、坚忍、节制和正义。最初，雕像被安置在罗马的卡比多利欧广场，现在已转移到了罗马的卡皮托里尼博物馆，以免遭风雨侵蚀。在广场原址，则安置了一座复制品。BD



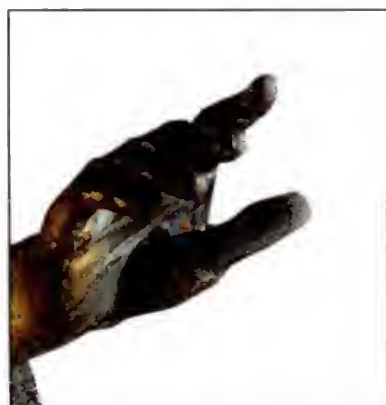
1 骑士的头

自然写实的头部透露出马可·奥勒留作为斯多葛哲学家的悲悯情怀。他以对公众福利的关心和努力促进刑法人性化而闻名。雕像中的这位皇帝没佩戴兵器，说明他是位和平主义者。



2 面部毛发

人物那古典风格的胡须体现着力量和男性气息。胡须视觉观感浓密厚重，部分是因为使用了早期的一种“椎体”胡须造型。在哈德良皇帝（公元117—138年）之后，罗马人才开始只留短须，以表现成熟男性特质。



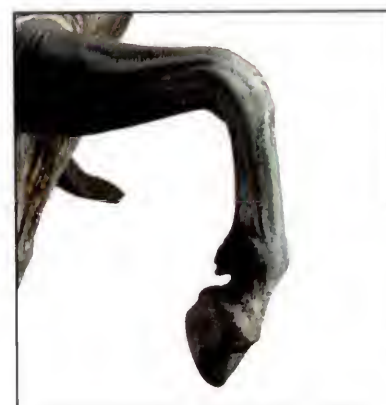
3 右手

对右手姿势的解释有很多种。有的认为这是表示对战败者的仁厚宽恕，或是对围拢的群众表示感谢和祝福，或是在问候他的儿子康茂德（他随父骑行），抑或是对所有敌手做出的一个胜利手势。



4 马头

雕像中，坐骑雄壮华丽，能让观者感觉到皇帝的军事权威。马匹那圆润结实的几何形体，充满力量，显示出君临天下、傲视一切的气势，使人产生敬畏之感。



5 马抬起的前腿

马抬起的前腿，姿势上与皇帝伸出的右手相呼应。有些艺术史学者提出，皇帝坐骑抬起的前腿下，最初蜷伏有一个野蛮的败寇。如果这种说法成立，那么奥勒留伸出右手的姿势就很可能是表示对战败者的仁厚宽恕。



▲ 罗马卡比多利欧广场上马可·奥勒留骑马雕像的复制品。米开朗基罗最初的广场设计（1538）中包括有环绕雕像的星形步道。该步道建于1940年。

艺术的政治力量

古罗马时代，艺术与政治紧密相关。政权领导者明确知道艺术的力量。他们利用艺术来公开地推进自己的政治计划，来称颂自己在战争与平时时期取得的功绩。公众场所的大型建筑、纪念浮雕和图像被复制到实用物品和钱币上，它们又流通至罗马帝国全境，成为帝国宣传的工具。这些物品的工艺也渐渐提升，成为艺术品。这些宣传物品上的铭文通常都详述了家族谱系，还有近期的军事胜利或者和平时期的长期繁荣，这样就可以让罗马国民了解到最新的政治资讯。在帝国时代，对国王或者皇族成员的描绘都是将其置于绝对统治地位，常见的场景是统率军队征战或者给穷人施布食品。罗马艺术中一个流行主题就是国王向民众讲话。这种场景中，国王高大突出的优越形象更强化了其演讲的威权。右图硬币呈现的是皇帝哈德良（117—138）骑马停驻在英国士兵面前，他抬起胳膊以引起士兵们对他讲话的关注。



西非艺术：中世纪



1 立体深浮雕（大型作品残片）
尼日利亚诺克文化（公元前500—公元200年）
作者：佚名 材料：陶土
尺寸：高 50cm
藏于法国巴黎凯布朗利博物馆

2 尼日利亚伊费某国王头像（1300—1400）
作者：佚名 材料：黄铜
尺寸：高 36.5cm
藏于英国伦敦大英博物馆

3 尼日利亚伊格博-乌科渥庆典器皿的立式底座
刻绘有舞蹈女郎（约公元900年）
作者：佚名 材料：青铜
藏于尼日利亚拉各斯国家博物馆

撒哈拉以南非洲最早的雕塑传统始于诺克陶俑文化（公元前500—公元200年）。其陶俑雕塑主要为人像，有的雕塑尺寸达到真人大小的75%，表现出清楚的人物特征、精细的头发式样和随身佩戴的珠饰。在一个480公里长、160公里宽的区域内，到处都发现了这样的雕塑。诺克村位于今天尼日利亚境内焦斯高原南端的悬崖边，是最早发掘这些雕塑的地点，诺克文化由此得名。诺克文化也为撒哈拉以南非洲早期铁艺提供了证据。在塔鲁迦发掘的熔铁炉的结构和炉子的测定年份显示，这种铁艺技术的来源地应是古迦太基，经由穿越撒哈拉的早期商道得以向南传播。诺克艺术的功用以及创作者无从得知，但据猜测，创作者是土著妇女。上图显示的作品应是一座更大型雕塑的一部分，但大型雕塑是什么也未知。

撒哈拉以南的非洲没有经历过“青铜时代”，因为那里的铜和铜合金制品——铜锡合金为青铜，铜锌合金为黄铜——出现在铁艺之后，通常都

大事记

约公元前500年	约公元前350年	约公元前300年	约600	约900	约1200
最早的诺克文化（介于石器时代与铁器时代之间）雕塑在今日尼日利亚中部出现。	尼日尔河三角洲内陆的高地上出现一系列居住点，后成为马里古城杰内。	尼日利亚北部塔鲁迦的熔铁炉表明诺克文化的铁艺工艺成熟。	最初的农耕定居地出现在尼日利亚西南伊费的森林中。	合金青铜和铸造青铜在伊格博-乌科渥成熟，当地酋长墓葬中铜器工艺精湛。	最初的伊多（又名乌贝尼，后误传为贝宁）居住地建立。

用于装饰和雕塑，一般采用“失蜡法”铸造。西非人利用铁艺制造技术去熔炼铜和锡。锌的利用很有难度，因此在工业社会之前的非洲，未曾提炼过锌。锌在非洲的出现是作为成品的合金黄铜，穿越撒哈拉被贩卖至非洲。撒哈拉以南非洲最早的青铜与黄铜制品发现于下尼日尔以东的伊格博-乌科渥考古遗址（公元9世纪-10世纪），其间发掘有一块酋长级别的男性墓葬。墓主身穿当地树皮纤维织物，佩戴锻造铜饰、铸造青铜饰品和出自他国的玻璃珠。遗骨旁还有象牙雕刻与木雕，以及青铜器。其墓葬附近还出土了大量功用不明的铸造青铜器皿。这些青铜器，比如圆柱镂空底座（见右下图），附有大量精美装饰。器皿上刻绘有男女人像，还有昆虫。如果没有这个发现，就根本不会知道非洲艺术品中描绘过这些昆虫。伊格博-乌科渥遗址展示了非洲本土合金和铸造青铜工艺的进展。

公元11至15世纪，下尼日尔以西的城市伊费处于兴盛期。伊费的财富源于其地理位置。它位于重要商道必经之处，这些商道连接了下尼日尔的森林地区和途经马里横穿撒哈拉的贸易活动。伊费的艺术始于猎人的岩石画，后来随着农耕的发展，出现了陶器雕塑和玻璃珠制作。伊费雕塑的题材主要是人类形象，有的为真人大小，其中很多体现出非凡的自然主义特征。有些雕像发掘出来时还伴有半圆形的底座平台，它们被一起安置在房屋庭院中。这表明此处可能是一个举行典礼仪式或纪念活动的场地。在环绕城市的森林中，有些被视为圣地的小树林，那里也发现有陶土雕塑，这就更证实了关于雕塑宗教礼仪用途的假设。此外，远征归来的英雄们带回了北非的铸造技术，伊费艺术因此有了新媒介，产生了一系列的铸黄铜和铜制人物雕塑，还有一组真人头般大小的铜头像。这些头像可能曾装在木支架上，成组展示，并且盛装打扮，为的是举行某些纪念庆典。头像中，有的还铸造出戴有皇冠的造型，皇冠可能是用玛瑙珠制成。黄铜头像便为一例（见右上图）。

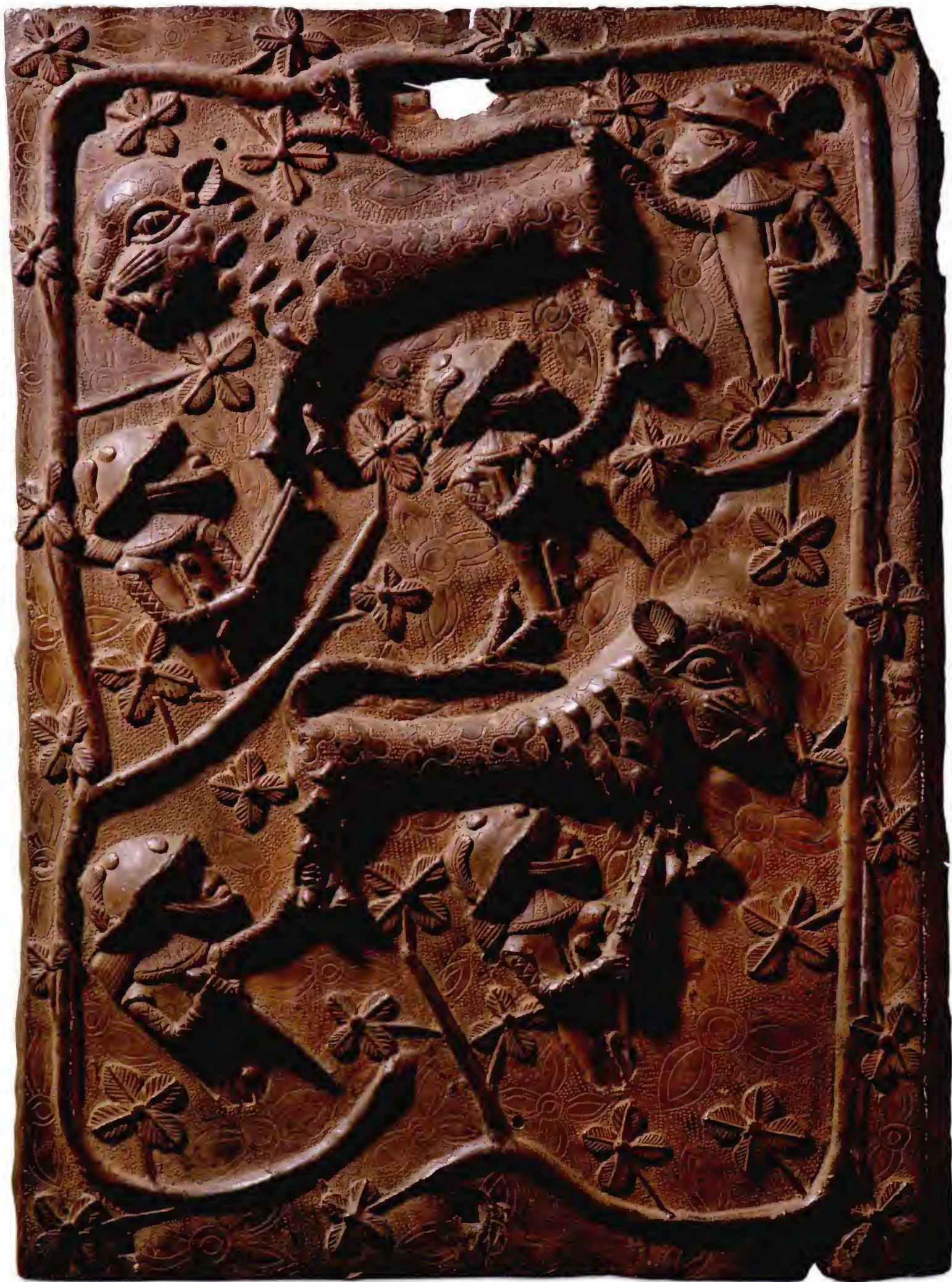
随着区域内其他势力的崛起，伊费趋于没落。伊费东南的伊多，也称做贝宁，便是新贵之一。葡萄牙人开创了绕非洲南端到达印度以及更远诸国的航线之后，伊多便有了新机遇，与欧洲人做起了沿海贸易。葡萄牙商人最早到达贝宁是在1485年，当时的贝宁已经富足强大，有深厚的艺术传统。葡萄牙人用大量铜手镯交换当地货物，这进一步刺激了贝宁的艺术发展，特别是铸黄铜的铭牌（见70页）大量出现。JP



约1300	1324	约1400	1472	约15世纪40—70年代	约1500
黄铜铸造传至伊费。	马里王国皇帝曼萨·穆萨去麦加朝圣，经停开罗，一掷千金，视钱如废纸。	铜合金铸造工艺在贝宁成熟。	葡萄牙商人与伊多（贝宁）间接接触。	埃瓦拉大帝（约1440—1473年掌权）建立当代伊多政治体系，在皇家庆典中使用葡萄牙物品。	贝宁国王命人为皇家宫殿铸造铜牌（见70页），贝宁为伊多王国首府。

贝宁铜牌 约1500

作者：佚名



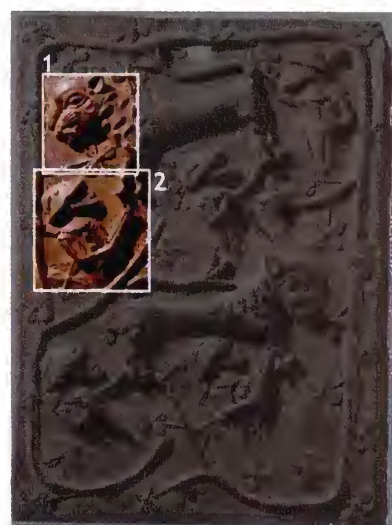
材料：黄铜

尺寸：55 cm × 39 cm

藏于德国柏林国立博物馆，民族学博物馆

约1460年，葡萄牙人到达西非，与尼日利亚西南部的伊多王国开始了贸易合作。葡萄牙人带来大量黄铜、铜手镯、珊瑚珠和红布。当时的下尼日尔地区，“失蜡”铸造法已经成熟，见到新的铜材原料供应，匠人们想必相当兴奋。尽管没有直接证据说明葡萄牙人带来的铜手镯被非洲弟兄即刻回炉，但贝宁的铸铜业有了快速扩张，并且出现了一种新形式——方形铜牌。1500至1700年，仅贝宁古城的皇宫，就铸造了数百块铜牌。葡萄牙士兵曾协助贝宁国王征战，因此在描绘战争、宫廷典礼和其他事件场景的铜牌上，也常以葡萄牙人为主角。

这块铜牌的制作时间大概是1500年，因此是最古旧的铜牌之一。铜牌上描绘的是一群葡萄牙士兵在森林中为皇家动物园搜寻抓捕豹子。场景给人的感觉是从高处向下看的，所有人物的身体都被压缩了。铜牌采用了浅浮雕形式，图像布局具有实验性：艺术家遵循了贝宁艺术的三维传统，但似乎也在努力尝试他所不熟悉的、类似藏书印的二维表现形式。20世纪之前，非洲艺术中极少表现植物，这块铜牌的作者当时可能看过欧洲图书中带有植物图案的铭牌插图。JP



聚焦



1 豹子

两只豹子主导了画面构图。其形象具高度装饰性，而且被不成比例地夸大。选择豹子的侧面最容易进行浅浮雕造型，但在豹子主体以外的那些元素上，比如豹子的耳朵，雕塑家已经显示出了精妙的细节刻画能力。



2 士兵

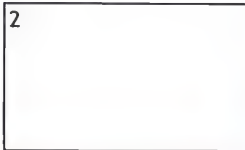
所有葡萄牙士兵都面向前方，图中刻绘的是他们的头部侧面。士兵的腿都很细小，这种视觉效果表明场景观察角度是从上方向下看。与狩猎场地相比，士兵的身形很小。

不断变化的铜牌设计

代代相承的贝宁国王们掌控着伊多王国的所有事务，他们也命人铸造了大量铜牌，留存于世界各地博物馆的就达900多块。最早期的铜牌是浅浮雕（见左页），后来铜牌上的图像部分越来越突出。及至17世纪早期，铜牌就成了立体深浮雕。人物形象更立体，但不再运动，而是直直地望着观众（见右图）。人物形象安排通常采用“社会视角”，即画面中最重要的事物表现得比其他小人物更高大。这部创作于约1600年的作品中，一个宫廷祭司正宰杀动物，准备祭献给国王的皇族祖先。五个侍从正稳稳抓住动物。左下的两个侍从看起来像站在所抓动物的身体下面。这样笨拙的画面安排是源于雕塑家的一个愿望——让所有人物面貌统一呈现在观众眼前。不然，这两个侍从应被刻画成背对观众。



拜占庭艺术



- 1 索菲亚大教堂穹顶内部（532—537）
尺寸：高 55.5 cm
位于土耳其伊斯坦布尔
- 2 查士丁尼皇帝的宫廷弥撒（548）
作者：佚名 材料：马赛克镶嵌
位于意大利拉文那的圣维陶教堂

330年，皇帝君士坦丁一世（约272—337）将罗马帝国的中心从罗马转移到君士坦丁堡，该地原为希腊古城，名拜占庭。对人类艺术和建筑而言，这次迁都将带来深远的影响。君士坦丁堡享有重要的战略地位，位于博斯普鲁斯海峡边，黑海与马尔马拉海之间，是欧洲与东方商贸通道上的关键环节。这个城市快速崛起，成为东罗马文化与艺术中心。1453年，奥斯曼土耳其帝国攻占君士坦丁堡。拜占庭艺术的演进长达一千多年，其特征是古典希腊艺术（见48页）与罗马艺术（见62页）的融合，并具有东方化的寓言色彩；其另一特征是作品中持续强化的基督教元素。

拜占庭艺术的美学特征在此期间也不断演化。最初是早期拜占庭艺术的黄金时代，从迁都起延续至7世纪初。726至843年的宗教偶像破坏运动之后，843至1261年形成了拜占庭中期艺术；随后拜占庭晚期艺术繁荣兴盛，直到1453年君士坦丁堡沦落。自拜占庭时代开始，古典主义的写实再现让位给了更抽象和更富装饰性的新风格。为了推动东正教教义的顺利传播，华丽的颜色与鲜明的象征手法被大量应用，营造出了一种神秘氛围。建筑方面，人们修建了大量教堂，成为基督教在整个拜占庭或东罗马帝国境内的活动场地，而这些教堂都采用了庄严优雅的圆形穹顶。宗教题材的马赛克镶嵌画、壁画、各类绘画、圣像和雕刻大量出现，用以装饰教堂与修道院，表现的都是基督的生平和传道的场景。

对于拜占庭人而言，皇帝是上帝在人间的代表。547年，皇帝查士丁尼一世的军队从西哥特人手中夺取了意大利城市拉文那，随后命人在该市

大事记

330	402	532	约545	692	726
罗马皇帝君士坦丁一世将其行政中心迁至君士坦丁堡。359年，该处成为罗马帝国首都。	拉文那取代米兰成为西罗马首都。410年，西哥特人攻占罗马城。	查士丁尼一世（527—565年执政）开建索菲亚教堂（见上图），仅耗时五年便完工。直至1520年，索菲亚仍为世界上最大的教堂。	匠人们为拉文那大主教马克西米安制作象牙皇冠，其成为早期拜占庭最精美的象牙雕刻之一。	查士丁尼二世诏令帝国金币铸上基督正面像。	皇帝利奥三世诏令拆除君士坦丁堡帝国宫殿大门的著名圣像，引发关于宗教崇拜中艺术所起功用的争论。

的圣维淘教堂创作了壮丽的镶嵌画（见下图）。皇帝位于画面中间，头部的光环表明了其神权地位；他手中是一只金色圣餐盘，用于分发圣餐面包；皇帝与教会人员、军队官兵们正在主持弥撒。镶嵌画将宗教人物、政界领袖和民众集结在一起，具有强大的宣传功能，可以辅助皇帝赢得民心。

十年之后，查士丁尼将君士坦丁堡的索菲亚大教堂（见左页）封为圣堂。索菲亚教堂的建造仅耗时五年，至今仍位列最大的教堂之一，仅就其建筑体量而言便已令人惊叹，因此查士丁尼钦定此教堂为帝国首都的展示窗口。从建筑学的角度来说，大教堂那公开声明的神圣功用是为了在信众心中激发一种与上帝更亲近的情感。没有什么比身处大教堂巨大的空间中、仰望那辉煌的中心穹顶更能触发宗教情绪。查士丁尼任命了两个杰出的希腊人——来自米利都的物理学家伊西多尔和来自拉勒斯的数学家安特米乌斯（约474—约534），担当大教堂的建筑师。以一个方形基座来支撑巨型半球状穹顶是建筑结构上的一个挑战。四根粗大的立柱分别建



843

10世纪50年代

1143

1261

1410

1453

偶像破坏运动结束，圣像重新获得东正教崇拜，迎来拜占庭中期艺术的开端。

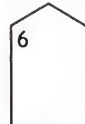
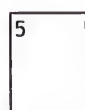
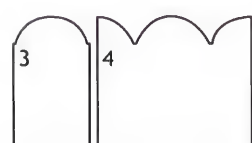
拜占庭军事实力提升，艺术赞助之风兴起。新教堂不断兴建，以希腊斯狄瑞斯的圣卢卡斯教堂为代表。

来自君士坦丁堡的拜占庭镶嵌匠人装修了西西里诺曼王国的教堂，其中最知名的在巴勒莫和切法卢。

帕里奥洛加斯家族的麦克皇帝夺回了君士坦丁堡（曾于1204年被十字军攻占）。麦克执政期间（1259—1282），拜占庭艺术进入最后的黄金时期。

俄罗斯画家安德烈·卢布廖夫创作了著名的《旧约全书三圣图》（见80页）。

在奥斯曼土耳其围困七周之后，5月29日，君士坦丁堡沦陷，被更名为伊斯坦布尔。



3 《勃罗戴尔三折圣像》外部（10世纪）

作者：佚名 材料：象牙

尺寸：27 cm × 15.5 cm

藏于英国伦敦大英博物馆

4 《勃罗戴尔三折圣像》内部

5 圣尼古拉圣像（13世纪晚期—14世纪早期）

作者：佚名 材料：木板蛋彩

尺寸：108 cm × 79.5 cm

藏于俄罗斯圣彼得堡冬宫（隐士庐）博物馆

6 《圣母怀抱圣子》（约1280—1285）

作者：乔瓦尼·契马布耶 材料：木板蛋彩

尺寸：385 cm × 223 cm

藏于意大利佛罗伦萨乌菲兹美术馆

在方形基座的四角，立柱上面建有四个圆拱结构。圆拱之间的空间以石料填砌，构成带有弧度的三角形，这样的区域叫做穹隅；穹隅与圆拱顶部共同构成大穹顶的坚实基座。光线从基座部分的四十扇窗渗透射入，穹顶看上去仿佛悬浮在教堂中庭之上。穹顶中心是万能的基督威严的形象，他是“万物的统治者”，是物质和精神世界的主人。虽然几乎所有原初创作的壁画和镶嵌画都从索菲亚教堂消失了，但在其他教堂和修道院还是幸存了一些万能基督的精致图像，比如在西西里的蒙雷阿莱大教堂（1180—1190，见78页）中。在索菲亚教堂内部，大理石柱、华美闪光的马赛克和垂挂饰物营造出了一种天国的幻象。

独具匠心的颜色应用是拜占庭艺术的一个极其重要的特征。罗马的圣仙诺小教堂的拱顶镶嵌画描绘了青年基督做出赐福的手势，紫红色暗示了基督的威权。紫红色是帝国皇家服装的颜色，用这个颜色就将皇帝与基督联系了起来。作品中的蓝色则代表天空和天空深处的天堂。拜占庭人还根据颜色反射光线的能力差异去选择颜色。在拜占庭教堂中，光线从高处的窗射下，照射到玻璃马赛克上和高度反光的金黄色或其他颜色的瓷片上。这些材料覆盖了教堂墙壁和地板，反射并发散从窗子流入的光线，使其闪烁迷离，造成一种恰如其分的神秘光效。艺术家们特意用金色的马赛克瓷片来制造一定的幻象和亮化图像，那种亮光看上去仿佛来自“图像内部”。教堂穹顶的马赛克圣像给人的感觉就像是圣人要从金色的背景中走出来，走向参观者。

拜占庭艺术的精神内涵中还包括一种强烈的秩序感，而秩序对于拜占庭帝国的延续至关重要。研究数理的数学和纯粹几何学被尊为所有科学中的至高门类，大部分艺术家都掌握了基础几何学和测量学的实用知识。《勃罗戴尔三折圣像》（见左页）是精确对称的典范之作。这个象牙浮雕刻绘的是基督在十字架上。两个天使盘旋在基督头部上方，两侧各一；两个天使长，米迦勒和加百列，被分别刻绘在两幅侧板上端；圣母玛利亚和传道者圣约翰则分别站在基督下方两侧；另有四对圣徒分别位于左右两幅侧板上，使得这幅三折圣像浮雕完美平衡。这种精确的对称谐调被认为可

以调和并整合基督教体系中相冲突的观念，比如关于三位一体的争论。对称和谐调能安抚遭受困扰的灵魂，而数学则赋予灵魂一种理性的、可理解的外在形式，正如这部作品本身以一种可视的、易懂的实物形式完成了对精神或灵魂的呈现。

拜占庭关于美的概念体现出强烈的等级区分意识。基督的形象虽然渐次变化——面部胡须逐渐增多、更显成熟并直视观者，但一直保持在画面中心和视觉焦点位置。根据各自的地位等级，其他人物都站在基督旁边或下方。这体现了基督教教义的一个核心信条：唯一的“救世主”相对于其他众多人物的关系。对其他人物的平面化简略刻绘以及这些人物的排列方式强化了一种固定的等级关系观念。

位于埃及西奈圣卡特琳娜修道院的12世纪晚期圣像画《天堂之梯》（见76页）强烈表现了这种等级概念。圣像一词来源于希腊语eikon，意为“肖像、偶像”。拜占庭宗教艺术中的圣像，相当于人类与神界之间的关联物，可以让观者与所描绘的圣人直接对话。拜占庭圣像起源于那些被认为是“非人工创作”而由神灵附身者所绘制的“古代灵异图像”。这个概念最初是指出现在亚麻织物上的基督面孔图案，后来则成为所有圣像的原型。这些“神奇的”图像在古拜占庭很受尊崇，并用于各种礼拜仪式。东欧很多地区的艺术家通常是在一块平板上创作圣像，其中包括基督、圣母或者某个圣徒。圣尼古拉画像（见右图）是从12世纪起开始活跃的俄罗斯诺夫哥罗德画派的作品。这个画派延续了拜占庭传统，但使用了平面形式及更亮丽的颜色，圣像的创作材料也不再仅限于木板与颜料，而是扩展到象牙、大理石、金属、马赛克和纺织品。

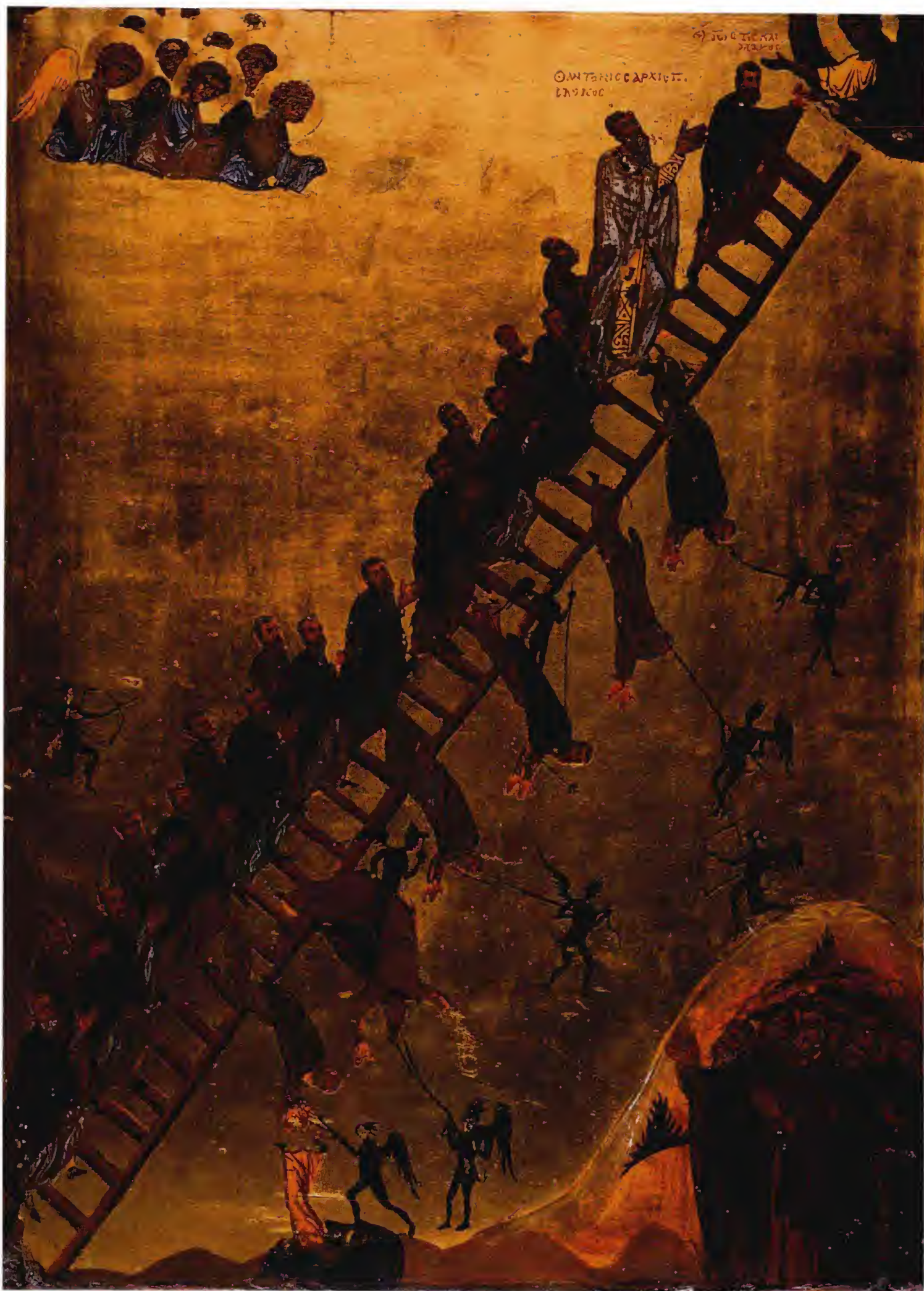
象牙是最受欢迎的贵重材料，来自东非，经埃及输入拜占庭帝国。用象牙创作的贵重作品，不仅用于宗教场合，也服务于世俗需求，比如被制成圣像、圣物匣（一种有盖的盒子，上面刻有异教神话场景或者基督教意象）、执政官任职铭牌（两片可折合的雕刻象牙板，用以宣告持有人被提名为执政官）和首饰盒等。这些刻绘精美的象牙作品都非常奢华，创作中结合了宗教和帝国政治主题，产生于公元6世纪的巴贝里尼象牙雕板便是一例，现藏于巴黎卢浮宫。

拜占庭艺术末期，乔瓦尼·契马布耶（约1240—1320）之类的画家背弃既成传统，转投自然主义；乔瓦尼著名的学生乔托（约1270—1337）在自己的作品中更进一步表现出了自然主义的特征。与之前时代的作品相比，乔瓦尼的圣像绘画中，比如《圣母怀抱圣子》（见右图），人物的表情更柔和，姿态也更为自然。东正教的兴起促发了希腊与其他地区圣像创作的涌现，而延续了拜占庭传统的圣像画家中，希腊人狄奥凡（约1340—1410）及其前助手安德烈·卢布廖夫（约1360—1430）最为杰出。1453年君士坦丁堡沦落之后，俄罗斯成为拜占庭文明的传承者。俄罗斯作品中的人物形象更为瘦长，图像的内在情绪也更强烈。俄罗斯圣像让人们再次意识到拜占庭艺术是宣传基督教教义与进行宗教活动的强大工具。拜占庭艺术的历史及其遗产与基督教的沿革相伴相生，不可分割。BD



《天堂之梯》 12世纪晚期

作者：佚名



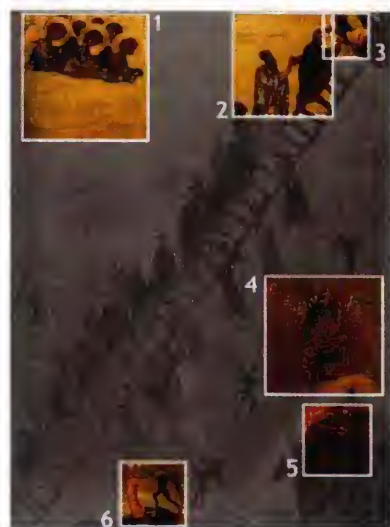
材料：木板蛋彩与金箔

尺寸：41 cm x 29.5 cm

藏于埃及西奈圣卡特琳娜修道院

这幅拜占庭艺术作品，起初可能是教士在宗教冥思时使用。这是基督教教士约翰·克里曼科斯所作专著中的插图，该教士后成为埃及西奈山圣卡特琳娜修道院住持。专著名为《神圣上升之梯》，写于7世纪上半叶，灵感源于《创世记》中雅各做梦的故事。故事讲述的是雅各在梦中看到一架梯子连接着大地与天国，梯子上有天使在上下活动。在这本令人敬畏的灵魂引导著述中，“天梯约翰”（作者因书而得名）详细阐释了达致终极救赎的三十个精神发展层次。

《天堂之梯》是对约翰著述主旨和隐喻意义的戏剧化视觉呈现，并与书中列出的三十个精神层次相对应。梯子在画面中构成一条对角线，将画面分为相等的两部分。梯子上的修士由圣徒约翰领头向上攀爬。往梯子上方和下方观看，可以看到天堂与地狱的不同场景，看到救赎与惩罚、美德与罪恶。修士们正努力向上，在梯子最上端，基督做出欢迎的手势正在等待；成功抵达基督面前的修士将由基督引领，进入天堂。修士们并非都能进入天国：在途中，谁的信念有所动摇，魔鬼就会捕获此人，将其投入地狱。BD



聚焦



1 来自天堂的激励

画面左上角是图像金色背景最亮处，那里有一群穿袍的天使，头部有光环环绕。天使的姿态与下方天梯上修士们祈祷的姿势相呼应。天使那仁慈的笑容辐照到整个场景，他们显然在为修士们的成功攀升而祈祷。



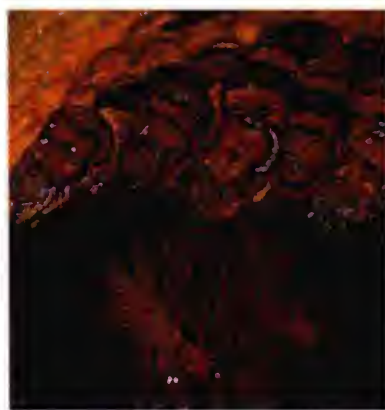
4 魔鬼的使徒

几个长翅膀的恶魔形象浮在空中，向信仰动摇的修士射箭或用长矛刺中他们后拖往地狱。这生动地呈现了背弃信仰者将面临的可怕命运。凡不具备“天梯约翰”书中所列美德的所有人，也将遭受同样的命运。



2 修士领头人

梯子顶端穿黑衣者即为“天梯约翰”，《神圣上升之梯》的作者。他身后是安东尼奥斯主教。两者都成功完成了精神之旅。他们的成功意在激励鼓舞身后的追随者——那些在物理位置和精神层面上都位于他们之下的修士。



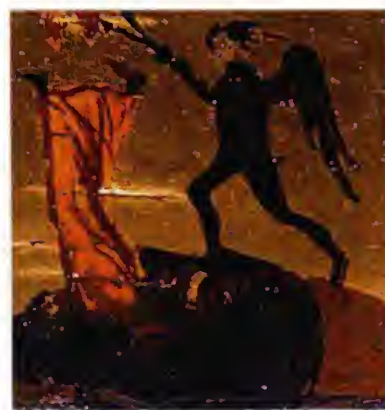
5 等待登梯

与天使相对的右下角是一群尘世的修士。他们齐声唱祷，关注着梯子上自己的同类。他们伸出的双手表示祝福，也意味着恳求：祝福已在天梯之旅上的人，并渴望着自己也能开始同样的历程。



3 神的欢迎

成功的信徒抵达天堂，受到基督的迎接。基督的袍服与天使的类似，精美优雅、颜色明亮，与修士们尘世衣饰的沉闷色调以及在梯子下方搞破坏的魔鬼人形的单一黑色形成鲜明对比。



6 地狱之口

屈从于诱惑的修士成为黑色魔鬼的战利品，被投入地狱之口。这些人后来的命运无从知晓，正因如此，信徒们内心更为恐惧敬畏，对自己可能在地狱中遭受的惩罚有着无限的想象。

《万能的基督》 1180—1190

作者：佚名



材料：马赛克

尺寸：700 cm × 1300 cm

（中庭拱顶，基督像）

位于意大利西西里蒙雷阿莱大教堂

这部拜占庭中期的马赛克镶嵌作品位于西西里蒙雷阿莱正教大教堂主祭坛上方的中庭拱顶上。画面的主体是万能的基督——“万物的统治者”，祂那征服一切的手势与拱顶的形状恰好契合，视觉上像伸手打开了下方的空间，去拥抱祂面前的瞻仰者。这个恢宏的姿势也显示出了基督的宽宏大量与悲悯仁爱。基督作为至尊的精神统治者、天地之间的终极裁决者，其地位以东正教传统的、中间衬以十字架的头顶的光环来明确强调，十字架象征着基督的受难。这是拜占庭教堂装饰的典型风格，艺术与建筑谐调结合，创造出一种平和安宁的环境，适于信众沉思反省。

1174年，西西里的诺曼王威廉（1154—1189）命人建造了这座意大利大教堂。装饰教堂的130幅镶嵌画，场景都取材于《新约》和《旧约》，并全都遵循传统拜占庭艺术的创作技巧与美学准则。上述事实表明了拜占庭艺术与文化广泛传布的影响力。以拜占庭艺术作品构图对称和画面人物等级秩序分明的处理方式来看，这幅拱顶镶嵌画中，万能的基督正下方为圣母怀抱婴儿基督；圣母右边是天使长加百列，左边则是天使长米迦勒；这两人旁边各有六位使徒；下方的窗边共十四位圣徒，左右两侧各七位。**BD**

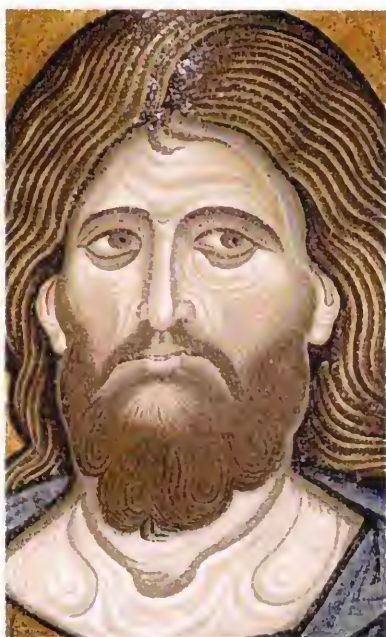
图像局部示意





1 基督象征符号

字母组合ICXC分为两部分标注在耶稣头像左右两侧，这是由东正教将希腊语“耶稣基督”的首字母组合而成。IC和XC上方的横条形是斯拉夫语言中一个古老的符号，表示ICXC是一个神圣的名字。



2 威严的面孔

耶稣面部表情略带忧郁或略显严厉，这是万能的基督形象的典型表情。耶稣面孔正面的倾侧方向表示他随时准备去接近面前的瞻仰者，并愿意接纳新信众。不过，耶稣的眼神并不在观众身上，而是看向神界。如此，瞻仰者与信众便意识到虽然万能的主一直在注视人间，并且祂的目光无所不见，但耶稣的目光不同于凡人，是一种更高远且直入灵魂的祂的目光。



3 来自主的讯息

耶稣左手的《福音书》翻开在“约翰福音”第8章第12节：“我是世界的光，跟从我的，就不在黑暗里走，必要得着生命的光。”圣经中有多处指称耶稣是内心光明的来源，基督像周围透亮的马赛克也体现了此寓意。



4 赐福的手势

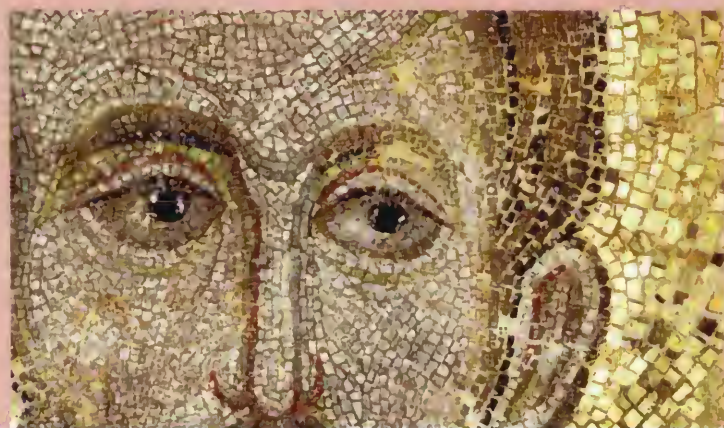
基督的右手是典型的东正教赐福手势，或者说祝福手势，这样的手势出现在很多传统的东正教基督圣像中。手指与拇指的位置形态表示的是希腊字母I、C、X和C，合在一起就构成了基督的象征符号。拜占庭肖像画中的使徒、圣徒和神职人员也常摆出这种手势。东正教的神父如今仍使用这种手势表示祝福。



▲ 万能的主和圣母玛利亚占据拱顶中间位置，使徒与圣人分列于基督与圣母左右两侧。

拜占庭镶嵌画

要创作出比如圣彼得头像（1210，见下图）那样的拜占庭镶嵌画，艺术家们要使用千万片“镶嵌物”——独立切割出来的小石头或者玻璃。这些镶嵌物会被填进事先刻上图像初稿的灰泥墙壁中。为了与神圣的画面主体相称，镶嵌画使用了一种特别的、在意大利北部以厚玻璃制造出来的彩色玻璃镶嵌物。此外，还大量使用了大理石、天然彩石、珍珠母和宝石，有的甚至还以金箔和银箔包覆。



《旧约全书之三圣图》 1410

作者：安德烈·卢布廖夫 约1360—1430



材料：木板蛋彩

尺寸：142 cm × 114 cm

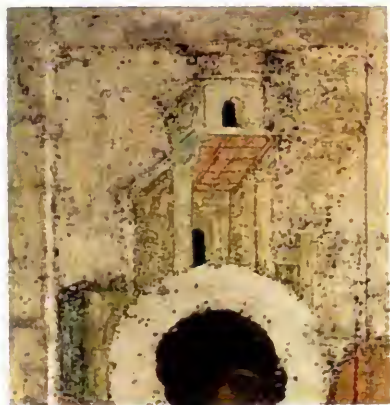
藏于俄罗斯莫斯科国立切特雅可夫美术馆

拜占庭圣像的功能在于激发人们对基督教信念进行沉思冥想。俄罗斯画家安德烈·卢布廖夫的这幅圣像取材于《旧约全书》中三个流浪者来到幔利绿洲造访亚伯拉罕和萨拉的故事（见《创世记》第18章2—15节）。卢布廖夫的画作标题表示他以画中的三个人物来象征性地呈现原本无形的圣灵三位一体。三个人物最初是作为天使出现。三圣中的圣父坐在左侧，圣子居中，圣灵在右。在视觉上，卢布廖夫以多种方式表现了三圣的一体性：都以安宁倦怠的姿态围坐桌边；脸上是相似的沉思般的温和表情；三人目光凝视的视线构成一个环状；所穿袍服是同样的蓝色，各自手中持有同样的手杖。画面中桌子前方的那个位置空着，仿佛是在邀请观者坐到桌边，加入他们。



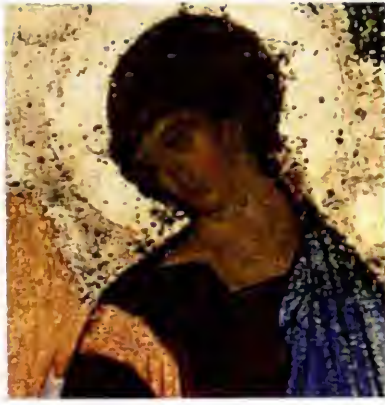
拜占庭艺术典型的谐调和对称视觉构图有助于艺术家表达仁爱、宽容的创作主题，也强化了这幅作品所呈现的友好氛围，并展现了神圣的三位一体理念。遵循拜占庭艺术传统的同时，卢布廖夫对于颜色的处理既区分也统一了三个人物；同时画面创造出一种光线感，仿佛从作品内部发出了亮光。笼罩整幅作品的浅金色与橙黄色调使画面显得温暖光明，因此让观者感受到一种心灵的慰藉。**BD**

聚焦



1 圣经概念象征物

圣父后方的房屋象征终极救赎之地，圣子身后的树则隐喻生命树和用以制作十字架的木材，圣灵后方的山让观者联想到他伯山——基督在他伯山变容时圣灵亦出现。



4 凝视构成的圆环

三个人物头部倾侧及目光凝视的方向引导观者从逆时针方向去细察画面。三个人物构成的环状中还留有空位，似在邀请观者加入。这种看上去仿佛欢迎观者参与介入的构图方式是拜占庭艺术的典型特征。



2 被遮掩的八角形

地板角度明显构成一个八角形，整幅画面的构造基础即为此八角形。这种几何图形及其对称性是拜占庭艺术的特征。卢布廖夫以三圣头部光环构成的曲线及其天使羽翼和褶曲的袍服掩饰了这个八角形。



3 神圣的牺牲

图中的桌子同时也是祭坛。亚伯拉罕杀牛以款待三圣，桌上的圣杯中盛有献祭小牛的頭。这种牺牲也喻指上帝的羔羊，让人联想到基督的殉难。基督的死开启了众生救赎之路。

作者传略

约1360—1404

安德烈·卢布廖夫的准确出生日期与出生地不详。有认为他早年生活于莫斯科附近的圣谢尔盖三一大修道院，那里是俄罗斯东正教的精神中心。

1405

1405年，官方公布的莫斯科克里姆林宫天使报喜大教堂壁画与圣像创作者名单中，卢布廖夫第一次出现，当时其为初级画家。希腊著名画家狄奥凡（约1340—1410）被认为是他的老师。

1406—1427

1408年，与丹尼尔·车尔尼一起为弗拉基米尔的天使报喜大教堂绘画。1425至1427年，工作于曾经居住过的圣谢尔盖三一大修道院。

1428—1430

丹尼尔·车尔尼死后，卢布廖夫来到莫斯科的安德罗尼科夫修道院，为那里的救主大教堂绘画。随后很快步车尔尼后尘，卒于1430年。

印度艺术



印度宗教艺术的主题是宇宙，其目的是以艺术衔接精神世界与物质世界。印度教徒认为他们的宗教圣像充溢着神灵精魂，弥漫整部作品，但神灵精魂本身是无形的，所以他们对圣像内在精神本质的敬畏远大于对作品世俗外在形式的关注。印度圣像有可能特意以烟火熏黑或以织物包藏，不过，自相矛盾的是，印度文献中又有如此说法：“吸引神祇入住的正是圣像的面貌与外在形式的美。”

印度教信徒通过朝圣、敬谒圣像达到精神提升。无论这个神灵是否直接可见，通过在圣像面前静思膜拜，信徒可分享神灵的力量。印度教徒还相信献祭贡品与精神提升之间存在关联，膜拜者祈祷神灵实现自己的愿望时也承诺向神灵或者寺庙进贡。

从4世纪到12世纪，寺庙雕像与圣像在正统印度教活动中起着关键作用。印度艺术的美学标准涉及情感、美与品位的传达与融汇。印度圣像的表现手段包含人物形象的形式、象征物，并有一种多样化的倾向。寺庙外墙的装饰通常有着丰富密集的雕刻，有的雕刻还表现出神灵与其伴侣的性爱场面，其中昌德拉王朝国王维多尤达拉*（1017—1029年在位）开建的肯达利亚·摩诃提婆寺庙（见上图）便是一例。印度教祭司通过种种复杂的献祭仪式与日常膜拜让神灵持久居守在寺庙与圣像里。除了专为寺庙创作的艺术品，印度艺术家还创作了品类繁多的宗教典仪作品，比如诵经念



* 国王名Vidyadhara，此词在梵文中意为“持明者”——智慧拥有者，指印度神话中的半人半神圣灵。

大事记

320	500	550	约600	650—670	约775
旃陀罗·笈多一世（约320—330年在位）建立笈多王朝。他与其继任者均支持印度教宗教与艺术。	奉敬一神的虔诚教派与朝圣在南印度一时风行，使得正陷于衰弱的印度教步入复兴。	两个多世纪的衰退，加之中亚匈奴入侵，使得笈多王朝落幕。	对性力女神莎克蒂（湿婆神妃之一）的信仰兴起，引发神母崇拜和女性创世信条。	德拉威人在孟加拉湾海岸泰米尔纳德邦的玛玛拉普兰建起他们的第一个寺庙。	印度中部德干高原的埃洛拉地区，印度最大的石窟寺庙卡莱萨寺庙建成。

珠、“古拉姆”吉祥驱邪图案，还有村庄与路边神龛使用的艺术品。

印度人注重其与神祇之间的紧密关系，通常会从一系列各不相同的神祇中选择一个作为膜拜对象。在印度教中，大梵天是指终极之神、上帝，也称婆罗贺摩，此外还有其他指称。大梵天是唯一的万能主神，无形、超越肉眼凡胎，因此远非艺术形式所能呈现。印度教将主神表现为三位一体形式：毗瑟拏——世界维持者或守护神；湿婆——破坏神或变革者；婆罗贺摩——创世大神。毗瑟拏，维持宇宙秩序的神祇，形象为戴皇冠的君王，有四条胳膊，手上持有法器：法螺（象征声音之源）、法轮（寓意毗瑟拏与太阳同源并象征其统治权）、莲花（象征宇宙的繁荣）和神杵（表示其统治权威）。毗瑟拏雕像与其化身（见右图）已遭损坏，只留存有手持法轮和神杵的两条胳膊。环绕毗瑟拏的是祂的化身，或者说是祂在俗世间的托体肉身。印度教文献中描述的毗瑟拏化身数量各有不同，如《薄伽梵往世书》（9世纪或10世纪著）中记载的是22个化身。湿婆是三一神中的第二个，外在形象奇谲多样，包括导师、乞丐、狂暴的破坏神和舞蹈者（见84页）。三一神中的第三神婆罗贺摩在艺术作品中出现得较少，通常被描绘成有四面四臂，手上持有诵经念珠、弓和净水瓶。

印度教信众爱戴女神，在艺术作品中也常有表现。每个男神都有一个或更多伴侣，毗瑟拏的神妃为吉祥天女拉克希米和大地女神普黛薇。更受印度教徒欢迎的是那些个性更独立、更具矛盾双重特征的女神，比如湿婆的神妃黑色地母迦梨和难近母（复仇女神）杜尔迦。迦梨的特征是舌头伸挂在嘴外、脖子上挂着一串人头、有着黑色的身体和吸血鬼般的利齿。尽管外表狰狞，迦梨同时也是强大的守护神。在印度教中，重要的是神灵的内在力量与神性的保有，而不论其外在是否悦目。

每个印度教神灵都拥有各自的坐骑。毗瑟拏的坐骑名迦楼罗，是半人半鹰的大鹏鸟，与太阳的运行相关联。对此类通行工具的描绘经常出现在印度艺术和建筑中。印度奥里萨邦的太阳神庙，为东恒河国王纳拉希姆哈德瓦（1236—1264年在位）于13世纪建造，外形就像一辆巨型驿车，由7匹马拉动，有24个轮子（代表一天有24个小时）。这样的马车据说是用以承载太阳神苏利耶横穿天空的。每个车轮都雕刻精美（见左页下图），有8根辐条，每根表示三个小时的时段。因此，一个轮子就代表一天。

印度教宗教艺术追求以有形的作品来表现无形的、超验的神的存在。艺术特征是将神灵特性归附于世俗的物品上，并营造出奇迹感。此外，艺术形式与创作意念达到一种高度复杂的对应。因此，印度教及其艺术灵活通达，兼收并蓄。HE



1 肯达利亚·摩诃提婆寺庙外部细节（约1000）
位于印度中央邦的卡修拉荷

2 毗瑟拏与其化身（约10世纪）
作者：佚名 材料：红色砂岩
尺寸：138.5 cm × 116 cm
藏于美国休斯敦艺术博物馆

3 太阳神苏利耶马车车轮（13世纪）
位于印度奥里萨邦太阳神庙

约850	约1001	1003—1010	1010—1279	1206	1343
泰米尔德拉威人的朱罗王朝在印度南部出现。	哥兹尼王朝（今阿富汗境内）的马哈穆德（971—1030）率穆斯林第一次入侵印度。	朱罗王朝在坦贾尔建成布里哈德斯瓦拉寺庙，开创了印度南部寺庙的新风格。	朱罗王朝统治印度南部，同是泰米尔德拉威人的潘迪亚（Pandyans）王朝兴起。1279年，朱罗王朝谢幕。	属于马穆鲁克阿富汗廓尔王朝的库特布-乌德-丁（意为“信仰之轴”）·艾巴克自立为王，建立德里苏丹国，定都德里。印度北部从此由突厥人和阿富汗人统治了三百年。	南部城市毗伽耶纳伽罗兴起，很快建起伽罗王朝，经常与北方的德里苏丹交战。

湿婆舞神 约11世纪
作者：佚名



材料：青铜
尺寸：高 89.5 cm
藏于英国伦敦大英博物馆

湿婆是印度教的破坏神，也是生殖之神，因此其本身充满着矛盾悖论。祂出现时面貌多样，尤以湿婆舞神的形象最受印度教徒推崇。最早的湿婆舞蹈雕塑上溯至5世纪，但直到印度南方的朱罗王朝（880—1279）时，图中的这个湿婆舞蹈造型才首次出现。这是当时的一个青铜批量制品，来自印度大陆最南端朱罗王朝的领地泰米尔纳德。在一个象征再生和宇宙永恒的净化除罪火圈中，湿婆正跳着极乐之舞。祂右脚踩着的是无知昏聩之魔——阿帕斯马洛。湿婆是典型的矛盾体，兼具多种完全相悖的性格特质，这座雕像也表现出了两种相对立的情绪——舞蹈中的狂喜和超然的节制。祂抬起右手，显得镇静而富于慈悲；左手指向脚下，示意那里为庇护之所。

湿婆在火焰光圈中舞蹈，寓意生命和死亡的循环。通过湿婆才能达到生与死的轮回及和解。湿婆的舞蹈中包含有五个基本的存在元素。最下方的莲花座代表世界和宇宙的繁盛；湿婆的腰带代表风；火焰圈和火苗代表太阳；祂的头发象征流淌的恒河和水。湿婆的四肢、腰带与火焰圈相衔接，一起构成宇宙。**HE**



聚焦



1 纠结的头发

飞扬纠结的头发仿佛巨大的冠冕，这是湿婆舞神刻绘中常用的一种造型元素。头发间有一位可识别的恒河女神形象。湿婆舞神舞蹈时，恒河女神从祂飞扬的头发间向大地降落。



2 湿婆

这里的湿婆呈现出优美的形象。祂沉静的面部表情与舞蹈的热力动感构成对比。雕塑者在此要表示的是，对湿婆的虔诚敬拜可助信徒摆脱无知蒙昧，且使得灵魂得到救赎与永恒的宁静。



3 脚下的侏儒

湿婆右脚是一个蜷曲的侏儒。侏儒名为阿帕斯马洛，是印度神话中的一个恶魔化身，代表无知与错误幻觉，还代表癫痫之类的神经错乱。舞神湿婆在自己的宇宙之舞中，杀死了阿帕斯马洛。

湿婆形象研究

湿婆的源起一直难有定论。湿婆的有些特征显示祂是数个宗教神祇形象的混合体，其中包括前雅利安时代*的丰饶之神和吠陀时代（这一时代产生了印度教最古老的文献《吠陀经》）的一位小神——狂暴神楼陀罗。最早的湿婆形象出现在公元1世纪犍陀罗王国的简单浮雕中；2世纪时，出自印度西北部贵霜王朝的一些硬币上也刻绘有湿婆的一些典型特征：有数个头颅、阳具挺立、乘公牛坐骑。

最早的吠陀文献《梨俱吠陀》中曾提及阳具崇拜和湿婆，因此林迦（阳具或阳具状物体）成为湿婆的象征物。湿婆被表现为林迦是在公元前2世纪或公元前1世纪。公元8世纪的印度林迦（见右图）是用片岩雕成，由挺立的阳具和湿婆面向四方的四张脸构成。其中两张脸面相凶恶，是湿婆作为“怖畏”（狂暴神）的形象；而另两张脸则相反，表现的是宁静沉思中的湿婆。



* 即印度河文明。

孤岛艺术



- 1 《杜若经》地毯页（牛皮纸手绘）
（约650—700）
作者：佚名
尺寸：24.5 cm × 14.5 cm
藏于爱尔兰都柏林三一学院
- 2 阿德圣餐杯（约700—750）
作者：佚名
材料：银、镀银、珐琅、黄铜、青铜
尺寸：18 cm × 19.5 cm
藏于爱尔兰都柏林爱尔兰国家博物馆
- 3 柯克亚德十字架（约700—800）
作者：佚名 材料：扁石柱
尺寸：200 cm × 130 cm
位于苏格兰安格斯郡阿博莱姆诺教堂墓地

“孤岛”这一概念被用来修饰公元500至1000年间英伦诸岛的艺术创作。更具体地说，是指苏格兰、爱尔兰和北英格兰。国土边界在此并不重要，因为要精确界定一部艺术作品是谁在哪里创作的通常并不容易。如果是经卷手稿之类的便携作品，就更难确定其出处了。

孤岛艺术风格主要受凯尔特人影响。凯尔特人起源于公元前6世纪的欧洲中部，是一个关系松散的部族群落联合体。随着罗马帝国的扩张，凯尔特人不是被帝国归化合并，就是向欧洲大陆西部边缘迁徙。罗马人从未征服过爱尔兰和苏格兰，因此凯尔特风格得以在此地繁荣。“孤岛”时代末期，部分侵入孤岛的维京人和日耳曼人在此定居，给孤岛艺术带来了一些新的元素。凯尔特风格能在孤岛重生，主要源于其适应性。凯尔特艺术基于半抽象的曲线图案，可以通过不同的媒介在不同类型的物体上表现出来。不过，这就意味着同样的图案既可用于装饰“异端邪说”的传道手册，也可用于装饰基督教经典文献——这就不免有些讽刺意味。

当时英伦诸岛的主要艺术活动涉及金属工艺、石雕工艺和宗教经卷制作，而“孤岛”概念的使用最主要是与宗教经卷相关。这些经卷手抄本通常为《福音书》，是传教士感化当地居民的重要工具。其中最精美的作品包括：《杜若经》（见上图）、《林迪斯芳福音书》（约650—750，见88页）和《凯尔经》（约800，见90页）。这些作品都配有精妙的书法、四位福音作者或使徒的肖像及象征物插图，每条福音前都配有整页的装饰性图案（因图案类似地毯花纹，故图案页被称为“地毯页”）。这种交

大事记

410	约450	约560—630	563	597	约625
外族入侵，后院起火，罗马人从曾经的帝国省份“不列颠尼亚”撤退。	盎格鲁人、撒克逊人和朱特人开始在不列颠东征西拓。	《圣科伦巴护身宝卷》出现于爱尔兰，此手抄本中含《圣经》之《诗篇》。	圣科伦巴（521—597）在爱奥那岛建修道院，向苏格兰与北英格兰传播基督教。	坎特伯雷的圣奥古斯丁（卒于604年）受教皇委派到达南英格兰，肯特王国转投罗马天主教。	在英格兰萨福克的萨顿胡，一艘装有财宝的船被埋入地下，应为东盎格利亚国王雷德维尔得（约600—625年在位）的陪葬品。

织缠绕的图案错综复杂，如同迷宫，因此被认为可以困住魔鬼，有辟邪的功用。地毯页也相当于内页封面和封底，对书内文字起到保护作用。“孤岛”手稿最特别的就是书法。书法中密集的螺旋和交错的笔画模仿了凯尔特金属工艺的花纹。这些花体书法很实用——当时《圣经》的章节还未划分，放大的花体首字母有助于神父们快速找到不同的章节。此外，这些华丽的字体也会让当时的文盲信众们印象深刻，对神的文字之美大加赞叹。

孤岛金属工艺同时服务于世俗与宗教客户。最著名的单件作品是一件首饰——塔拉胸针，1850年发现于爱尔兰米斯郡贝蒂丝镇的海滩。这枚胸针来自8世纪，是缠绕式复杂设计的代表作。胸针正反两面都有奢华的装饰，这是很少见的，因为几乎没有匠人不辞辛苦去装饰胸针背面——胸针仅仅用于固定披风类的外衣，其背面工艺再精美也如锦衣夜行。胸针装饰包含精致雕琢的交织纹路，并配以长吻野兽和鱼尾图案。金丝与小片珐琅或彩色玻璃的镶嵌也是这枚胸针的独特之处。

基督教金属工艺也是基于古代凯尔特图案风格，但这些金属作品品类则千差万别：有存放本土圣徒遗骸的神龛，有用以保护经卷手抄本边角的金属装饰板，还有大量的各种礼拜仪式用品。最典型的神龛如同便携式小盒子，有着人字屋顶房子或小教堂的外形。圣餐杯与宗教巡游的十字架则相对复杂。阿德（阿尔达格）圣餐杯（见右上图）是其中最著名的作品，混迹于爱尔兰利默里克郡发现的一堆文物当中。圣餐杯由银打制而成，饰以金质绕丝和动物图形构成的横条，在宗教集会中用来盛放圣餐酒。杯子把手处环绕着一圈装饰横条，横条由金丝交织而成，间以十块动物形象的镶嵌物；使徒们的名字被刻在环形装饰条下方。

孤岛石雕艺术主要体现为矗立在教堂和修道院中的大型十字架。最早的作品是一些简单的扁石柱，上面刻有交织缠绕的图案或风格化的人物；后来的则是传统的凯尔特十字架形制——与圆轮或环相组合的十字架，上面刻有《圣经》中描绘的场景。在苏格兰，皮克特人也刻石立柱，石头十字架上雕有缠绕交织的图案、动物形象及战争场景，比如“柯克亚德十字架”*（见右图），十字架竖立面上上下刻有三种不同的缠绕编结状图案，水平面左右为同样的方块按键状图案，十字交叉中心为螺旋图案；十字架背面的雕刻则描绘了685年皮克特人与盎格鲁人之间的“尼克坦斯梅尔战役”**（Battle of Nechtansmere）。此役终结了盎格鲁人对皮克特人南部领地的占领。12



* Kirkyard, 苏格兰英语，即墓地。
** 此段历史并无权威记录，因战役地附近是邓尼城湿地，故此战役被称为“邓尼城战役”。

约650—750	约700—800	793	约800	865—866	886
《林迪斯芳福音书》（见88页）在诺森布里亚的林迪斯芳岛（亦称“圣岛”）问世。	中世纪早期爱尔兰金属工艺的杰作——塔拉胸针出现。	丹麦维京人首次侵入不列颠，将林迪斯芳修道院付之一炬。	装饰豪华的《凯尔经》问世，很可能出自苏格兰西海岸的爱奥那岛。	丹麦维京大军抵达东盎格利亚，并攻陷诺森布里亚王国首府约克。	韦塞克斯国王阿尔弗雷德（849—899）在伦敦击溃维京人，但承认丹麦人在东盎格利亚占据的“丹麦区”。

《林迪斯芳福音书》 约650—750

作者：艾德弗里斯 卒于721



地毯页（牛皮纸手绘），94对开页之左页

尺寸：34 cm × 24 cm

藏于英国伦敦大英图书馆

《林迪斯芳福音书》，英伦诸岛上最精美的手绘经卷之一，得名于其诞生地林迪斯芳修道院。修道院位于英格兰东北的“圣岛”，其间设有圣卡斯伯特（约634—687，盎格鲁-萨克逊僧侣、苦行者、隐士，曾任林迪斯芳主教，被认为是北英格兰的守护神）的圣祠，受修道院信众敬拜。约970年，一位名为阿尔弗雷德（他为此书增加了英文译文）的神父在此书题词申明：“此书敬奉上帝与圣卡斯伯特，由林迪斯芳教堂主教艾德弗里斯初创……”手抄本的皮革封面由另一位主教伊塞尔沃德（721—740年执事）制作，并由“隐者比尔弗里斯”（卒于约750年）饰以金银与宝石。学界认为艾德弗里斯主教（卒于721年）为此书绘图与抄写者。书的装饰遵循早期凯尔特手卷传统，包含有华丽的大号花体书法页、地毯页（本节所示即是一例）与四大福音使徒肖像（见下方附加信息板块）。每一地毯页占一对开合页的一半。图示出自《福音书》开篇，与大号花体书法文字页相对。**12**

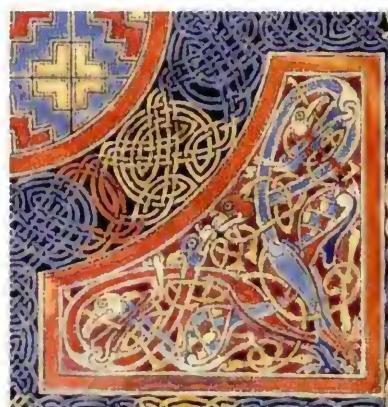


聚焦



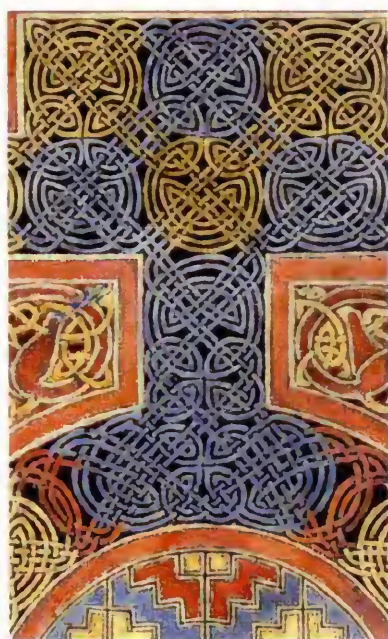
1 螺旋纹

地毯页的图案设计与并排的书法文字页的装饰对应。这四处紧密缠绕交结的喇叭状螺旋纹，成对分布于图案顶部与底部，与并排的文字页上装饰花体首字母的螺旋圆环相呼应。



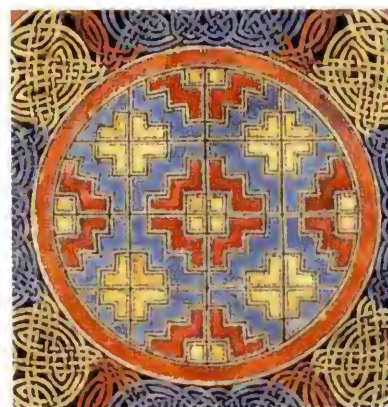
4 鸟形交织图案

线条交织而成的鸟类与动物图案是孤岛艺术的特征之一。这些生物的形态经过风格化抽象处理后，无法辨识出具体品种。有学者认为《林迪斯芳福音书》图案中的鸟应为当地常见品种，比如鸬鹚或长鼻鸬鹚。



2 小十字

地毯页通常都是纯装饰性的，布满复杂的抽象图案。但这本手卷中，所有地毯页的图案都基于十字架象征物的主题。图示地毯页是《马可福音》卷首，整个大十字图案与圣卡斯伯特胸前的十字架相关联，该十字架的中心部位有圆形宝石镶嵌，另有四个小十字图案由中央圆形外围交叉缠绕的蓝色与黄色曲线构成。



3 阶梯图案

中央圆形内的阶梯图案与同时代珠宝的珐琅镶嵌风格类似。这个圆形也是整页大十字图形的中心。此外，还有一个蓝色阶梯色块构成的对角线十字形在圆形中向四角延伸，结束于四角外侧的四块鸟形交织图案处。

福音使徒肖像

《林迪斯芳福音书》的书法与地毯页源于凯尔特与日耳曼艺术，而其中的福音使徒肖像则源于另一传统——地中海地区古代晚期经卷手抄本中的作者像。《林迪斯芳福音书》中，使徒的袍服与鞋子是根据古典范例绘制，而人物形象则比早期孤岛《福音书》中那风格化的描绘更显自然真实。地中海古代晚期经卷作者像中，通常伴有各自的文艺女神，但在基督教经卷手抄本中，缪斯被福音使徒的传统象征物所取代。这些带天使



翅膀的象征物头顶光环，悬浮在福音使徒的头上。左图的使徒路加形象表示他所写下的文字能够帮助人们拨开心灵上的幕幃，让主的教谕显现。艾德弗里斯每画完一幅使徒肖像，就会接着绘制一幅色彩精妙的地毯页。

《凯尔经》 约800

作者：佚名



字母交织图案（牛皮纸手绘），34对开页之右页

尺寸：33 cm × 25 cm

藏于爱尔兰都柏林三一学院

传 教士随身携带的微型《福音书》，通常被称为“福音口袋书”，而笨重豪华的福音手抄本，比如《凯尔经》与《林迪斯芳福音书》（见88页），则供陈列展示。《凯尔经》厚达680页，装饰精美，为拉丁文四大《福音书》的牛皮纸手绘。每部《福音》卷首都有前言、福音故事概述和福音箴言索引。该手抄本的由来至今仍不得而知。其风格应是公元800年左右的，但其创作者则不详。很多权威人士认为此手抄本出自苏格兰西海岸的爱奥那岛，但难有定论。有趣的是，这部手抄本未全部完成。人们因此提出很多假说：整个项目任务繁重，因此中断；或者因为维京人入侵，关键的资助人丧生了。

《凯尔经》的主要亮点是其复杂的书法。这里介绍的示例叫做“字母交织图案”。因为主要图案由字母XP组成，这是耶稣的希腊语名字Chi-Rho的缩写。高度风格化的字母X占据页面主要部分，而P则屈身于X下方。不难想象，传教士向文盲信众解释字母含义时，更吸引“羔羊”们的不是神谕，而是这些交错缠结的象征图案以及通常还挺风趣的图案细节。这一字母交织图案页的作用是引介《马太福音》中描述耶稣托身出世的篇章。**12**



聚焦



1 飞蛾与蛹

图像顶部附近，两只飞蛾出现在一枚蛹边上。这是非常规的宗教象征、寓意降生与新生，也正是《福音》这一篇章的主题。图像底部出现了一个词 *generatio*，意思就是“诞生”。



4 抓鱼的水獭

水獭嘴中叼着鱼。鱼是古老的基督教象征，可上溯至公元1世纪。在希腊语中，鱼甚至直接被说成是“基督鱼”。这个希腊单词由希腊语宗教口号中词语的五个首字母组成，口号意思是：“耶稣基督、神之子，救主！”



2 三个天使

三个天使出现在字母图案外侧。下方的两个天使体态显长、双腿从袍服中伸出。第三个天使手持工具，像是仪仗扇，或者说是礼拜扇、用以驱赶圣餐上以及神父身边的昆虫。扇子也是荣耀尊严的象征。



5 猫和老鼠

两只老鼠偷吃圣餐薄饼，尾巴被两只猫抓住；另有两只老鼠爬上猫背，啃咬猫耳朵。这是《福音》手抄本上出现的众多圣餐象征符号中的一种，或者仅仅是顽皮幽默的一个小例子，这种善意的玩笑在孤岛艺术中也比较常见。



3 人头

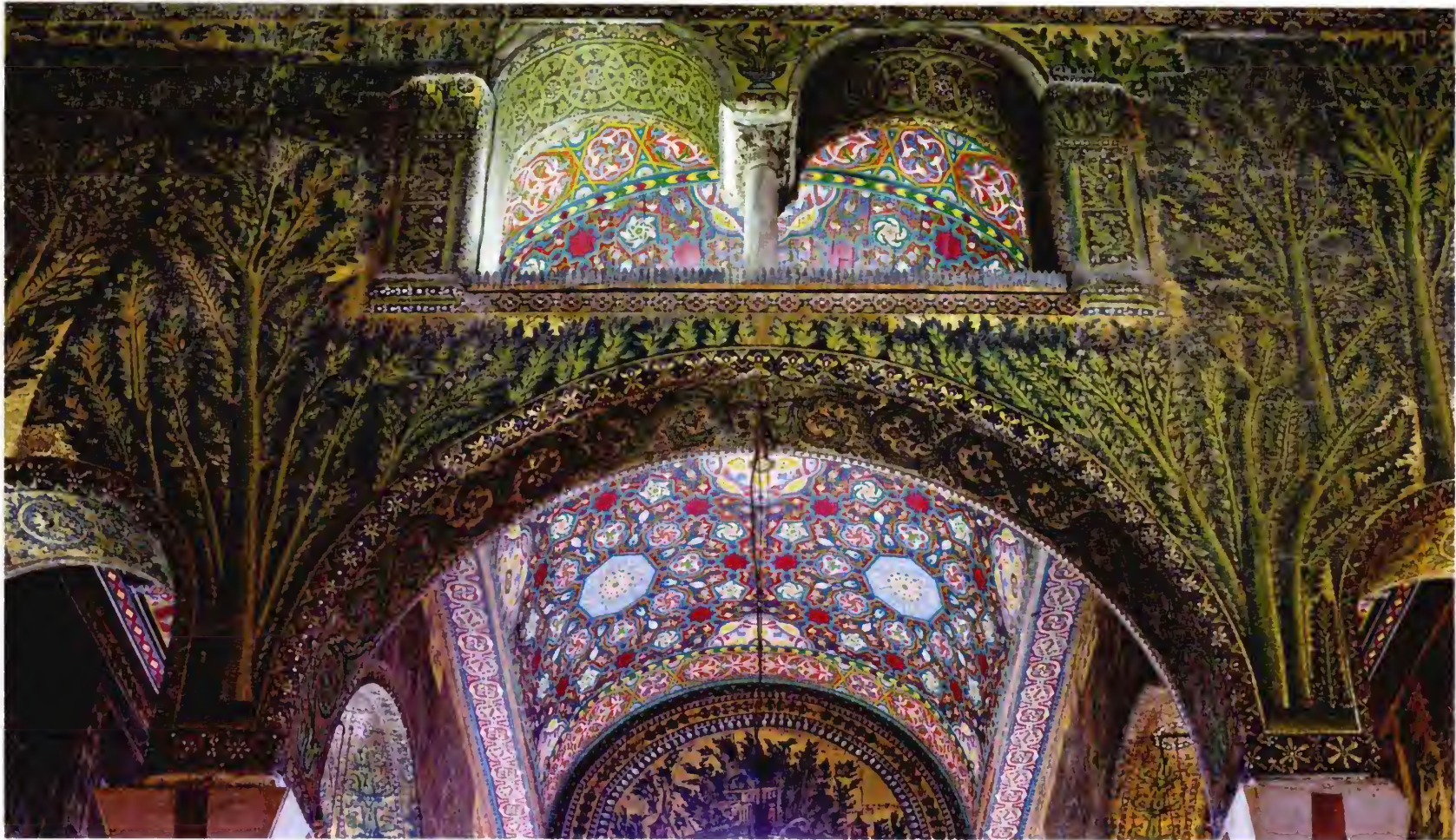
凯尔特匠人经常使用风格化的人头图形来装饰贵重物品，比如典仪用长剑和短剑的把手，或者精美胸针的插针。有人提出这里出现的人头是暗指基督。



6 绳结图案

装饰性的缠绕绳结图案在《凯尔经》中很常见，包括蛇、彩带等元素被用来“编结”成非常复杂的“绳结”。现在我们可以用高清晰的放大镜来充分欣赏这部作品，而当年艺术家创作时虽有同样的需求，但却只能放弃幻想，埋头苦干。

早期伊斯兰艺术



632年，先知穆罕默德离世，伊斯兰艺术在7世纪下半叶得到发展。穆斯林们培育了一种风格鲜明的文化，无论其宗教艺术还是世俗艺术都有着独特的观感。及至8世纪早期，伊斯兰王国向西渗透至西班牙和安达卢斯（今安达卢西亚），向东延伸到了撒马尔罕和印度河流域。随后的数百年间，穆斯林的政权势力曾西拓至土耳其——奥斯曼帝国及其后任盘踞此地直到20世纪早期，向东则扩张到了莫卧儿王朝治下的印度次大陆。莫卧儿王朝在这一片广阔的土地上呼风唤雨，直至1858年英国人在印度正式废除了“皇帝”称号。

先知穆罕默德的远亲们在叙利亚的大马士革建立了第一个哈里发王国，倭马亚王朝（661—750）从此登场；也是在倭马亚治下，出现了伊斯兰艺术。在王室资助下，宗教建筑大量涌现。这些建筑体现了既存艺术传统的技巧与风格。大马士革倭马亚大清真寺（705—715）的马赛克镶嵌（见上图），在庭院上部的墙上有部分留存，反映了拜占庭工艺的最高水准。镶嵌画以优美的绿色和金色描绘了一片广阔的风光，其中有葱郁的植物、树木和建筑群。虽然这是伊斯兰艺术的初期，但这些镶嵌画已明确



大事记

632	661	691	715	750	836—863
先知穆罕默德离世，伊斯兰世界就哈里发人选产生分歧。	穆阿维叶（661—680年执政）成为哈里发，在大马士革建立倭马亚王朝。	第一座主要的伊斯兰建筑——岩石圆顶清真寺，在耶路撒冷建成。	大马士革的倭马亚大清真寺完工。	倭马亚被阿拔斯谋杀，王朝覆灭。阿拔斯人在巴格达建立新王朝。	阿拔斯王朝临时迁都至巴格达西北的萨马拉。

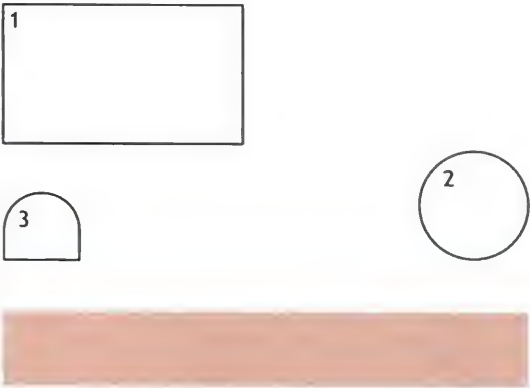
表现出其对于植物图案与几何图形（西方称之为“阿拉伯式花纹”）的偏好，而具象装饰则受到冷落。巴勒斯坦杰利科附近的倭马亚宫殿——奥马迦离宫，也体现了拜占庭装饰图案和希腊-罗马艺术形式的影响；从离宫浴室描述狮子在果树下捕杀瞪羚的装饰板“狮子与瞪羚”（见左页下图）便可明显看出这种影响。

阿拔斯王朝（750—1258）期间，伊斯兰的政权中心从叙利亚向东转移到了伊拉克，巴格达和萨马拉分别成为其文化和经济中心。这个时期，所有的创作媒介，从木头、金属到玻璃和陶瓷，都继续大量使用“阿拉伯式花纹”。经由丝绸之路和其他的贸易通道，中国瓷器输入中东地区，诱发了当地持续增长的餐具需求，进而也刺激了伊斯兰陶器制作的新发展。

伊斯兰陶工试图模仿中国的瓷器。在10世纪的伊拉克，一种上釉工艺出现：用铜和银的混合物来给陶瓷上光，达到金属般的光泽观感。伊拉克、埃及、叙利亚、伊朗和西班牙成为这种釉光陶瓷的主要生产中心，并引领了陶瓷艺术的创新。开罗在法蒂玛王朝（909—1171）期间成为埃及首府，是仅次于伊拉克的第二大釉光陶瓷生产地。虽然伊斯兰文化禁止以人物图案装饰有着宗教用途的工艺品，但在用于世俗生活的物品上，人物形象就很普遍。这只埃及盘子（见下图）上了金属釉光之后，又以红褐色的釉光色料绘画装饰。盘子上的人物右手提着灯笼或香炉，应是科普特教会（埃及基督教）的一位牧师。盘子左侧的柏树喻指修道院花园，这是当时的阿拉伯诗歌中很常见的一种意象。就总体风格而言，法蒂玛王朝的艺术不再与之前的罗马、拜占庭或者波斯艺术有明显的关联，也由此宣告了一种独特的“伊斯兰式”风格已然诞生。

西班牙的一些城市，如科尔多瓦、托莱多和塞维利亚，在长达三个世纪的时期里，是伊斯兰信徒重要的学习与研究中心，尤其是在医药、天文学和数学领域。750年，大马士革的倭马亚王朝被摧毁，仅有一位王子——阿卜杜·拉赫曼一世，逃到了西班牙。他建立了一个独立的倭马亚王国，都城为科尔多瓦。他还于784年修建了科尔多瓦梅斯吉塔大清真寺。伊比利亚半岛的匠人与东方伊斯兰的同行一样，将阿拉伯式样的铭文、对称图案、藤蔓涡卷花样与罗马和拜占庭艺术形式相融合，以此来装饰王宫。科尔多瓦成为奢侈品制作中心，其中最著名的作品当数精雕细刻的象牙，被用于制成珠宝盒和化妆盒；盒子上刻有密集的阿拉伯藤蔓花纹或动物图案以及阿拉伯铭文，通常还镶嵌有宝石或扁圆金钉。

中世纪伊斯兰治下的西班牙，很多区域被让渡给基督教政权，但也出现了一个繁荣的伊斯兰小公国：格拉纳达的纳斯里德王朝。有两个多



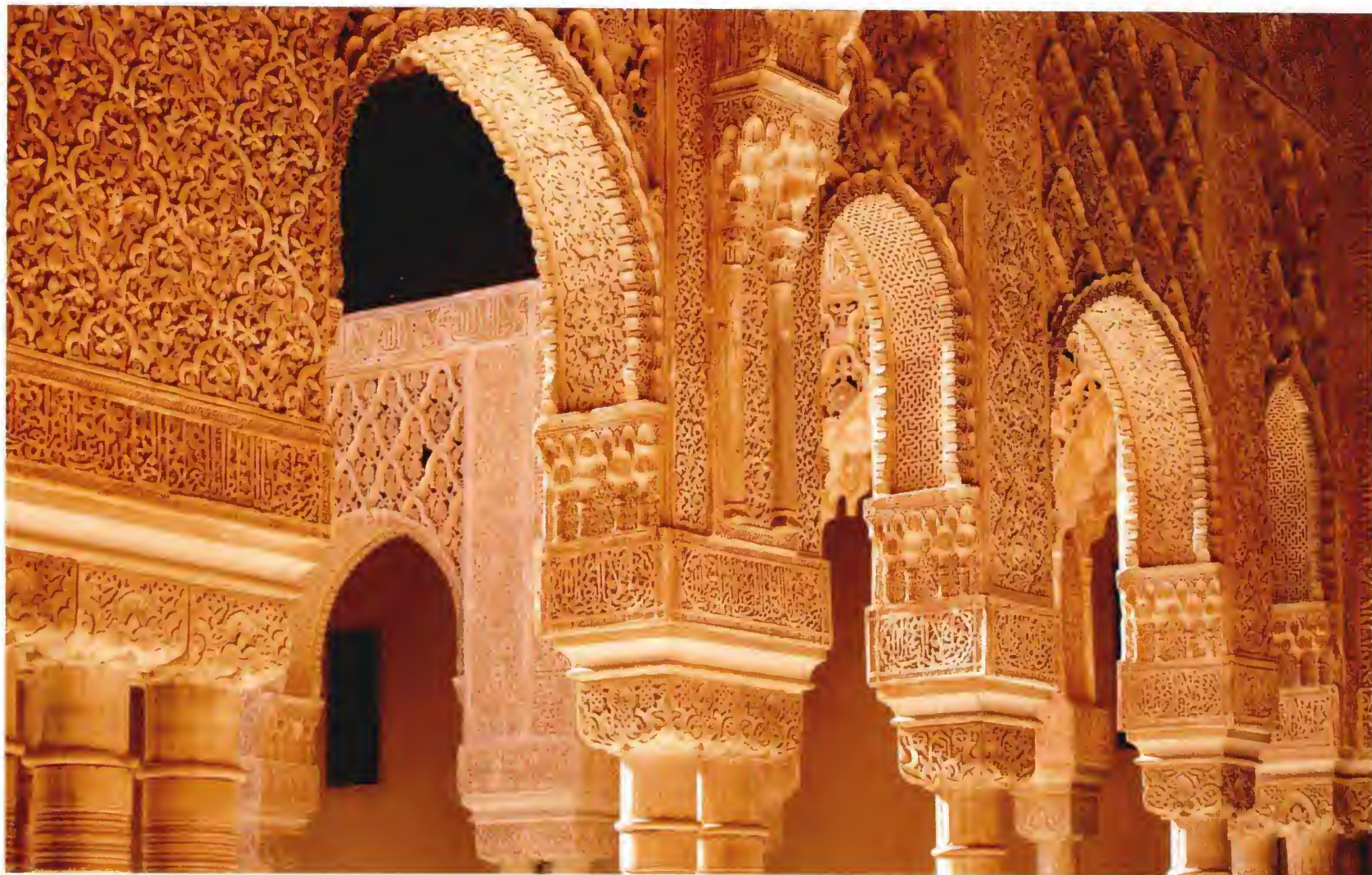
1 内部庭院装饰（约715）
作者：佚名 材料：马赛克
位于叙利亚大马士革倭马亚大清真寺

2 埃及法蒂玛盘子（1050—1100）
作者：佚名
材料：伊斯兰釉料陶土、釉光彩绘
尺寸：直径 23.5 cm
藏于英国伦敦维多利亚与艾伯特博物馆

3 狮子与瞪羚装饰板（约740）
作者：佚名 材料：马赛克
位于巴勒斯坦杰利科附近的奥马迦离宫



909	912	1238—1258	1260	1370	1492
法蒂玛王朝在开罗建立，引发装饰艺术的复兴。	阿卜杜·拉赫曼三世（912—961年在位）在西班牙建立科尔多瓦倭马亚王国。	西班牙南部，格拉纳达的纳斯里德王朝建阿尔汗布拉宫。	埃及的马穆鲁克王朝（1250—1517）在巴勒斯坦的艾因贾鲁特重创蒙古军队，终止了蒙古人对伊斯兰土地的洗劫。	帖木儿建都撒马尔罕，该地成为辉煌的建筑与艺术中心。	始自11世纪，基督教势力就图谋夺回西班牙。此年功成，终结了纳斯里德王朝的统治。



世纪，纳斯里德王朝（1232—1492）主导了西班牙伊斯兰文化的最后繁荣期。在基督徒资助下，伊斯兰学术欣欣向荣，纺织工艺和虹彩陶艺蓬勃发展。这一阶段的成就巅峰为格拉纳达的阿尔汗布拉宫（约1238—1358）。阿尔汗布拉宫是宫殿，更是一座壮丽辉煌的皇家城池，其间有华丽的喷泉、庭院、浴室、花园和23座塔形建筑。宫殿装饰为纳斯里德风格，大量使用琉璃瓦、雕刻彩绘的石膏抹墙（见上图）和木刻。宫中还有几处精美绝伦的壁龛拱廊，其间布满小小的尖顶壁龛，这些壁龛重重层叠，每一层顺次比下一层向外延伸突出。

纳斯里德王朝在西班牙兴盛一时，直至15世纪末，而东方的伊斯兰政权则没那么稳定。自1219年起，穆斯林位于今天伊朗一带的领土遭到蒙古游牧民族的反复入侵。成吉思汗（约1162—1227）的军团全面摧残了穆斯林伊朗的经济与文化。1258年，蒙古人攻占巴格达，其对穆斯林的侵略达致顶点。阿拔斯王朝终结，可汗尼德王朝（1256—1353）掌权。一种新的政治秩序产生：伊拉克、安纳托利亚和伊朗的大部分地区由蒙古可汗统治，成为蒙古人那横跨亚洲的庞大帝国的从属国。

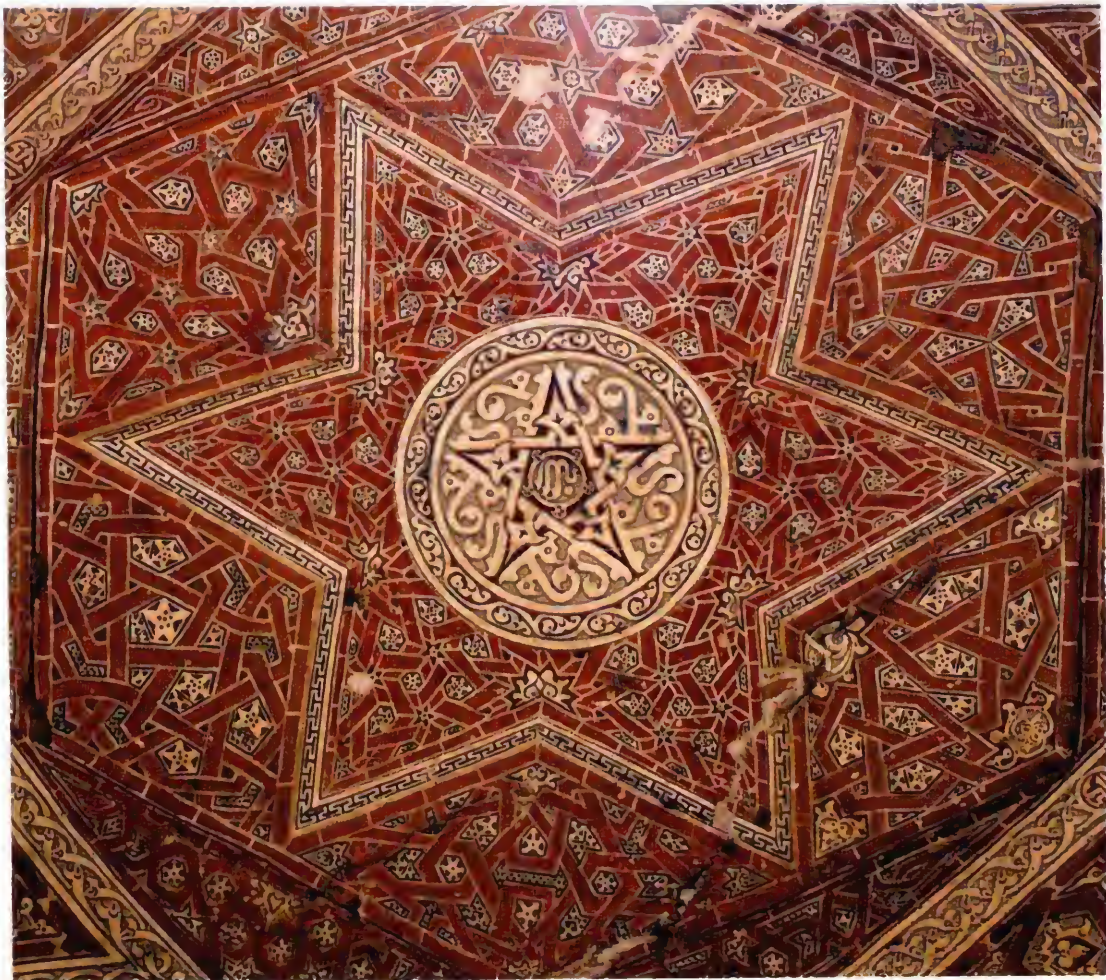
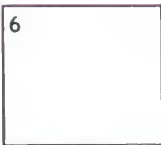
尽管有来自西方的基督教渗透诱导，蒙古的统治阶层最终站到了真主一边。这种宗教转变带来了一个以文化包容为特征的历史时段，也引发了伊斯兰艺术风格的显著演变。在伊朗西北部的大布里士，可汗尼德风格诞生，融汇集成了三种艺术传统：中国、伊朗和伊斯兰传统。这一风格现存于世的代表作当属苏丹奥力叶图（1305—1313年在位）的陵墓——位于伊朗的苏丹尼叶城。陵墓圆顶的外部最初是用蓝色瓦片铺设，至今仍是伊朗最高的圆顶。圆顶内部的画廊拱顶（见下图）布满雕刻或以石膏成型的纹饰，由红、黄、绿、白四种颜色构成。这些纹饰出自图案书或手卷卷轴，说明手绘经卷创作发展繁荣，已被灵活运用于建筑装饰中。



在此期间，东方到西方的商贸通道依旧繁忙，中国瓷器与丝绸大量输往西方，对伊斯兰艺术影响深远，特别是在虹彩陶、琉璃瓦与绘画领域。13世纪50年代之后，中国风格的图案元素对于伊斯兰艺术创作已是不可或缺。在伊朗塔赫特苏莱曼的蒙古皇家夏宫（约1270年建），有虹彩陶瓦的墙壁横饰条，其中一片陶瓦（见右图）描绘了年轻的瓦赫兰·古尔（后成为古伊朗波斯国王）带着心爱的女奴——竖琴师阿扎达外出打猎的场景，瓦赫兰正要射杀一只抬腿挠耳朵的瞪羚。这部作品的主要特色是钴蓝色、蓝绿色与金色的组合应用。

没有什么比伊斯兰手绘经卷更能明确地体现出中国与蒙古艺术风格的混搭融合，其中最突出的范例要属《沙纳玛》（伊斯兰世界的《列王纪》）插图。这部史诗的题材是伊斯兰教创立前古伊朗或波斯的英雄与帝王故事，由波斯诗人阿布·奥卡西姆·菲尔多西（约935—1020）在1010年完成文字创作。手绘插图本的年代则在1440至1445年，最初的200幅插图中有57幅幸存至今。与前述陶瓦（见右上图）上所描绘的类似，史诗插图本中的一幅对开页（见左页下图）也描绘了瓦赫兰与阿扎达外出狩猎的情景。这些插图因其密集的图案、复杂的画面空间而闻名，而且颜色非常丰富，也充分运用了中国肖像画法。

14世纪下半叶，蒙古人的势力有所衰落，跛子帖木儿（1336—1405，于1362年受伤致残，故名）崛起，人们通常称之为帖木儿大帝。他那传奇而又野蛮血腥的武力扩张曾让欧洲文艺复兴时期的艺术家们浮想联翩。不同于以往历史巨变时遭遇的悲惨命运，艺术家与匠人在帖木儿暴力征服的铁蹄前幸免于难，被送往位于今日乌兹别克斯坦境内的帝国首都撒马尔罕。在那里，书卷插图与精雕细绘的细密画持续繁荣。在帖木儿统治下，撒马尔罕成为当时世界上最辉煌兴旺的都城之一。JC



- 4 内部装饰（约1391）
作者：佚名 材料：石膏刻绘
位于西班牙格拉纳达阿尔罕布拉宫狮子殿
- 5 伊朗塔赫特苏莱曼夏宫陶瓦（1270—1280）
作者：佚名
材料：伊斯兰釉料陶土与颜料模制、釉光表面
尺寸：31.5 cm × 32.5 cm
藏于英国伦敦维多利亚与艾伯特博物馆
- 6 拱顶内部画廊（1307—1313）
作者：佚名
材料：石膏雕刻、彩绘
位于伊朗苏丹尼叶城奥力叶图陵墓
- 7 瓦赫兰·古尔与阿扎达出猎，《沙纳玛》插图页（1440—1445）
作者：佚名
材料：牛皮纸，以墨水与水彩绘制
尺寸：17 cm × 12.5 cm
藏于英国伦敦皇家亚洲学会

蓝本《可兰经》 约900

作者：佚名



1 库法字体

与7世纪晚期最早的《可兰经》抄本一样，蓝本《可兰经》也是用库法字体书写。这种阿拉伯字体很漂亮，尤其是笔触尖锐多角，字体名称源于南部伊拉克的库法城。耶路撒冷岩石圆顶清真寺的著名铭文也是以库法字体书写。



2 金银

每页手绘纸都是用干燥、拉伸平整后的动物皮，经深色靛蓝染料浸染数次后制成。文字首先用金粉书写，再用黑墨水钩边；标点符号则是用银粉书写，但因为银容易氧化，后来就都变成了暗沉的深灰色。



已知的彩色羊皮《可兰经》手抄本不超过三本或四本，其中以这本穆斯林圣书最为知名。蓝本《可兰经》出自10世纪北非马格里布地区（今天的突尼斯）凯鲁万城。这部手抄本最初应共有650页左右，但已知留存至今的仅有大概18页。

蓝本《可兰经》花费巨大，被敬献给凯鲁万奥克巴大清真寺，资助方可能是当时新近建立并迅速崛起的法蒂玛王朝（909—1171）。该清真寺的经卷藏书清单中有一处提到，1293年寺中存有一大本纸张为深色羊皮纸、用金银粉以库法字体书写的《可兰经》。蓝本《可兰经》是法蒂玛王朝的独有创作。9世纪晚期，拜占庭使节到达北非，带来大量奢华礼物（其中包括宗教手稿），意在劝诱法蒂玛王朝停止对拜占庭属地西西里的争夺。这些礼物中就包括在紫色羊皮纸上用金粉书写的拜占庭法典。蓝本《可兰经》可能就是穆斯林模仿拜占庭帝国手抄本的成果。JC

材料：靛蓝印染羊皮纸，以金银粉书写

尺寸：30.5 cm × 40.5 cm

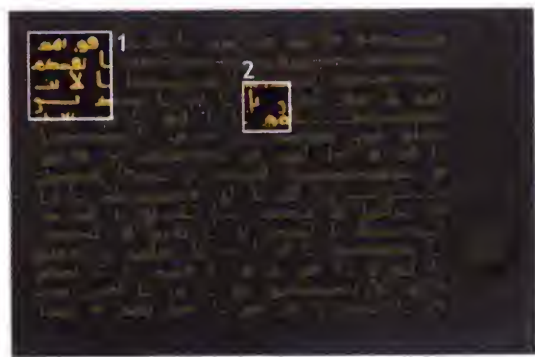
藏于美国纽约大都会艺术博物馆

展示《可兰经》

《可兰经》是伊斯兰圣书，也是每座清真寺里的焦点，因此经书受到极度敬重，存放与展示的方式也非常庄重。以蓝本《可兰经》为例，最初是存放在华丽的沉香木盒子里，盒子上有铜饰，并嵌以金子。经书打开与展示时，通常是放在一个支架上。此支架不同于基督教那种常见的、读经者靠近站立的斜面诵经高讲台，而是一种便携的折叠支架，信徒盘腿坐地祷告或研习教义时，可借助此支架诵读经书。与存放经书的盒子一样，支架通常也是木制的，上有精致雕刻，有的还饰以珍珠母。右图的这个支架（1360）很可能在伊朗制作，其上部刻有真主安拉的名字，而且重复出现了四次。



图像局部示意



中国艺术：唐宋元



1

2

1 《虢国夫人游春图》（约750）
作者：张萱 材料：绢本设色
藏于中国北京故宫博物院

2 《听琴图》（约1102）
作者：宋徽宗 材料：绢本设色
尺寸：10.5 cm × 16 cm
藏于中国台北故宫博物院

220年，汉朝落幕，中国进入“六朝”时期，战乱频仍，经历长达约四百年的动荡岁月。北方民族入侵，建立起众多小王国，因此中国的文化与生活也受到他们的影响。乱世之后，隋朝（589—618）登场；随后是唐朝（618—906），被认为是中国历史上继汉朝之后第二个自由开放、兼容并包的朝代。丝绸之路沿线的商贸活动更活跃，很多外国商人在都城长安开业。从唐代的纺织品、服饰与日用器皿中都能强烈感受到西方文明对其产生的影响。同时，中国佛教步入兴盛，给唐代雕塑和建筑带来了明显的影响；直到唐朝晚期，佛教被禁绝，让位于道教。唐朝也是诗歌的黄金时代，其中以大诗人李白和杜甫为代表；雕版印刷的发展则极大地助推了文献与典籍的传播。

唐朝绘画的一个重要品类是描绘自然风景的山水画，画家们描绘高山流水、飞瀑苍松，用的是笔墨而不是颜料。艺术家们越来越热衷于直幅或横幅卷轴绘画，唐朝之前蔚然兴盛的壁画江河日下。很多山水画绘制者并非专业画家，而是文人学者，他们并不希望自己的画作长久对外展示。通常只有少量的内行或名流人士形成各种小团体，相互鉴赏彼此的作品，惺惺相惜。

周昉（约730—800）是唐朝最杰出的卷轴宫廷画家之一。他可能出生贵族，被录用为皇帝绘制宗教主题画作，不过这些作品不如他的宫廷人

大事记

639	672—675	约700	约750	约960	约1080
唐初大将侯君集（卒于643年）重开通往西方的丝绸之路。因藏族叛乱，丝绸之路亦时有中断。	在洛阳龙门奉先寺，高达13米的佛祖如来（即释迦牟尼）雕像于石灰岩壁上雕琢而成。	画家李思训与儿子李昭道共同创立“北宗”山水画派，风格富丽、细节工整，具装饰风。	王维以“诗人画家”成名，其诗画自成一体。	荆浩的追随者李成绘制手卷《晴峦萧寺图》，画面的自然生机令人印象深刻。	书画家、评论家米芾拜谒苏轼，盛赞其为中国画大家，一幅画可抵张萱十幅。

物画知名。周昉尤以宫廷侍女画闻名，描绘的是侍女们游戏、赏玩花鸟与宠物的场景。他的宫廷人物画看上去有着强烈的心理真实感，也为后人提供了当时衣饰风尚的精确记录。那些雍容肥胖、着装优雅的宫廷女性玩着精妙复杂的小游戏，以消遣时光，周昉描绘了她们的姿态，画面平衡而又生动。

另一位宫廷画家张萱（713—755）的风格与周昉非常相似，二人的作品甚至经常难以区分。张萱的《虢国夫人游春图》（见左页）描绘了虢国夫人携秦国夫人及六名随侍骑马出游的情景。八个骑行者的画面布局构思完美，女士愉悦的笑脸和精美华丽的衣饰更强化渲染了画面的盎然春意。

韩幹（706—783）是又一位重要的唐代宫廷画家，唐玄宗（712—756）时期被召用。与周昉类似，他也是画佛教衍生的主题，但现在最广为人知的是他的皇家骏马图。比如在《牧马图》（约740）中，他描绘了一位骑马者，不仅表现出马匹外在生理的逼真形象，更强烈地传达出马的内在精神。

906年，唐朝消亡，随后的五代十国（907—960）期间，军事割据各自为政。乱世中诞生了中国最重要的画家之一——董源（约934—962），他的人物与山水画在随后九百年间被尊为毛笔水墨画的典范。他和他的追随者巨然和尚（活跃于975）开南派山水之先河，其“披麻皴”笔触富于表现力，有印象派之风。在北方，北派山水掌门为荆浩（活跃于910—950）与其弟子关仝（活跃于907—923）；他们承继并改良了之前数个朝代的绘画传统，注重细节与颜色的运用。

宋朝（960—1279）重新统一中国后，科举制度激励受过良好教育的士子入仕，参与社会管理。11世纪40年代，活字印刷带来印刷术的革新，促进了文字书籍的印制与传播。社会各阶层都非常推崇学识文化，尽管不无自私的目的与盘算，权贵对艺术的资助扶持却也业已蔚然成风。虽然皇帝与官员们还时常担心着北方野蛮民族的入侵，但都争相聘请画家描绘自己的先辈，来衬托彰显自己的尊荣。宋徽宗（1100—1126年在位）之类的皇帝们还以自己的琴棋书画技艺为荣，他们也有些作品留存于世。徽宗绘制的绢本设色《听琴图》（见右图）描绘了皇帝弹奏古琴的情景。在宋朝文人仕大夫的心目中，在一处景色优美的地方玩赏古琴音韵，是恰到好处的闲情雅致。及至今日，在中国，对古琴（与优雅音乐）的兴趣爱好，仍然被认为是良好人文素质的一个重要方面，有益于社交。

宋朝的另一位文人画家是张择端（1085—1145）。他的《清明上河图》（局部）提供的信息丰富而精确，是对当时市井生活和12世纪初期



约1104	约1130	约1200	约1280	约1320	1345—1368
10世纪设立的皇家画院，专事描绘记录朝廷大事、为皇室贵族画像。及至徽宗时代，更为兴盛。	宫廷画家米友仁（米芾之子）作《云山墨戏图》，脱离北宋画派传统。	宋宁宗时宫廷画家马远作画常大片留白，以“边角之景”独树一格。	首次为皇宫烧制枢府青白瓷，部分瓷器标有枢府字样。枢府即“枢密院”。	赵孟頫（最终服务于元朝廷）绘制《二羊图》，完美展示了他的笔墨技法。	倪瓒自我放逐，超脱俗世，绘画风格亦有所改变，山水中不再有人物。



城市直接环境的翔实记录。画中城市很可能是北宋都城汴京（今开封）。作品为绢本手卷，由一系列全景画面构成，描述了清明时节这个城市居民的种种活动。因为作品犹如一份全面的档案材料，综合记录了当时的商业、娱乐、建筑、景色、船只和衣饰，所以被称为“中国的《蒙娜·丽莎》”。与此同时，肇始于唐朝的山水画在宋朝继续发展，以郭熙（约1020—1090）的《早春图》（1072，见102页）为代表。

宋朝期间，人口、农业和手工制造业都在向南方转移。1127年开封被来自北方的鞑靼人（金朝）攻占，这种转移就更为快速。金人的入侵导致了国土的分裂，宋王朝迁都至南方的临安（今杭州）。因此，960至1126年被称为北宋，1127至1279年则被称为南宋。迁都之后，通称“江南”的长江以南区域成为文化与艺术中心。即便在现代中国，江南在文化艺术领域仍保持着杰出的水准。

宋代富足的文化阶层开始热衷于收藏艺术品与古董。绘画与书法作品最受推崇，漆器、金银、玉器与瓷器的制作也一并繁荣。宋王朝迁都之前，北宋已建有皇家官窑，专门烧制精雅瓷器，供宫廷御用。官窑中最知名的是汝窑，专事服务于北宋的“书画皇帝”——唯美主义者宋徽宗（1082—1135）。1127年金人入侵后，汝窑停止瓷器生产，但一些宫廷



3 《清明上河图》（12世纪初）
作者：张择端 材料：绢本设色
尺寸：25 cm × 529 cm
藏于中国北京故宫博物院

4 元代广口花瓶（14世纪初）
作者：佚名 材料：绿釉瓷
尺寸：37.5 cm × 16 cm
藏于美国纽黑文耶鲁大学美术馆

5 《鹊华秋色图》（约1295），左半幅
作者：赵孟頫 材料：纸本设色
藏于中国台北故宫博物院





陶瓷匠人可能与皇室一起逃亡，在南方又建起瓷窑。汝窑瓷器形制优雅，绿兼青灰的釉色异常精妙，存世甚少，极端珍稀，因此成为最难得一见的中国瓷器。右下图所示的这种绿兼粉青釉色的瓷器，在南宋王朝覆灭之后仍有烧制。

1279年，在忽必烈率领下，另一股侵略势力，即蒙古人（1271年其政权定国号为元）最终蔓延至中国疆土。传统中国文化地区，尤其是南方，暂时免于涂炭并繁荣兴盛。但随后的九十年间，处于外族蒙古人治下的中国成为蒙古大帝国那辽阔世界版图的一部分。南方的中国人是最后向蒙古人投诚的，因此也遭到新政权的歧视排斥，南方艺术家们不得不从公众生活中隐退。一种新的书画风格随后产生，文人画家们开始注重内心情感的表达，而不是对主题事物的真切描绘。

赵孟頫（1254—1322）以优美的骏马图闻名。1295年，赵孟頫为友人画了一幅山水，也就是他最著名的存世手卷《鹊华秋色图》（见左页图）。作品近景、中景与远景的分层布局采用了创新技法，营造出一种清晰的景深感。

元朝时，利用内陆的丝绸之路和航海线路，繁荣的商贸通道得以恢复。大量外国商人定居在沿海港口，来自中东的文化影响体现在中国装饰艺术中。同时，中国的活字印刷术向西流传到中亚。众多的新型艺术形式出现，其中最突出的是杂剧，这种轻歌舞剧综合了戏剧、舞蹈和音乐。杂剧的热潮甚至延伸到丧葬用品——河南发掘的一处墓葬中，墓室墙壁上排列的陶土装饰砖雕刻有立体人像，这些人物源自杂剧角色。RK



《早春图》 1072

作者：郭熙 约1020—1090



材料：直幅立轴、绢本设色

尺寸：158 cm × 108 cm

藏于中国台北故宫博物院

郭熙的这幅立轴体现了北宋山水画的传统，是为宋神宗（1048—1085）而作。神宗曾发起过一些改革来改善民生，这幅画很可能意在宣扬神宗的功德。根据画作的尺寸与标题，很像是一套宫廷挂画中的一部分。很多中国卷轴画的构图布局需要观者分区按部分逐一观赏，而不是像西方绘画的标准那样从一个静止点去看全图。郭熙在这里采用了散点透视法，画面有的部分是俯视看到的场景，有的是平视看到的景象。画面中心是一座巨大的山，两侧的山则较小，这种常见的隐喻手法象征了封建帝国的等级秩序：皇帝高高在上，臣民拱卫在下。同样，春天的主题——和风、细雨、暖阳——也是隐喻皇恩浩荡。画面中劳作的平民与雄浑的大自然和庄严的大山相比非常渺小，但也谐调共存，这应是暗示皇帝的英明统治保障了民众生存。来自蒙古的女真金朝1126年摧毁了北宋，催生《早春图》这种作品的乐观氛围消失，取而代之的是一种压抑、内省的精神态度。相应的，画面雄浑壮丽的山水长卷也随之被描绘小范围场景、适于亲友间私下品赏的小型手卷所替代。EB



聚焦



1 云雾

11世纪初期的作品，景深距离通过图像的层叠遮挡来表现；而《早春图》画面要统一得多，但还是没有连贯的地平面。郭熙在画面中景与远景处描绘了云雾，营造出画面渐变的感觉。



2 山峰细节

石头的轮廓线最初是用较浓的黑墨勾出，然后用掺有蓝色的水墨一层层重复地皴染，使轮廓自然晕化。这样就产生了石头从云雾中浮现的自然效果。



3 人像

画中人物按照不断上升的层级地位来布置，从世俗生活升至精神追求。画面左下方，两名村妇携子返家；右侧稍上方，渔人拉网；中部，朝拜的信徒过桥，应是去往山中两处佛寺之一。



4 山脊

画面显示未遵循单一光源的光线效果，而是在多处将较亮处与暗处进行对比。光线处理方式和整个画面的活力感，都反映了中国人的一种世界观：“天地合气，万物自生。”* 气随着阴阳力量的此消彼长而变化。

* 语见王充《论衡》。

作者传略

约1020—1067

郭熙生于河南温县，受山水画家李成（919—约967）影响。

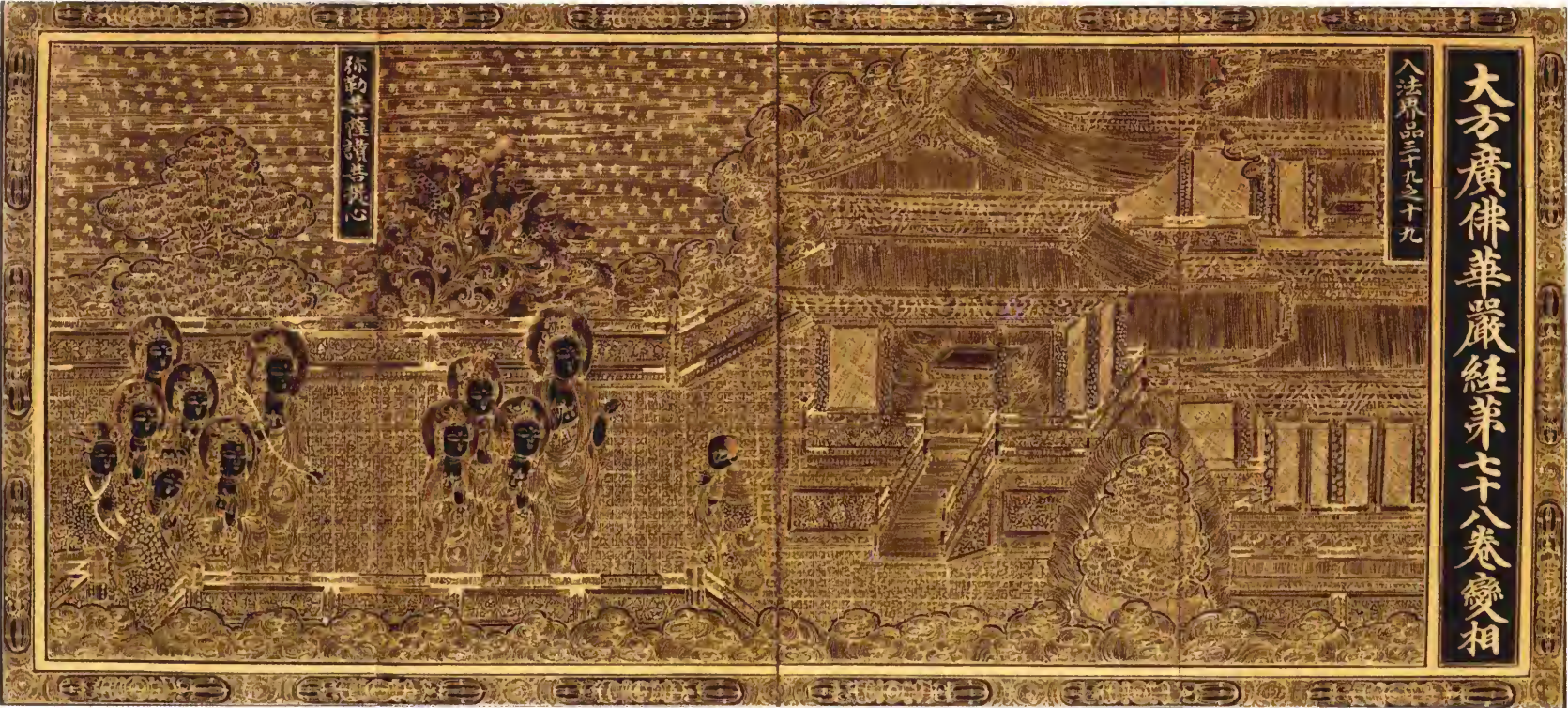
1068—1082

于1068年成为宋神宗的御用画家，为宫廷创作了系列季节主题的作品。当时的官员郭若虚是评论家。1075年，他在《图画见闻志》中评价郭熙“今之世为独绝矣”。郭熙自认最大的成就是1082年他受邀为家乡温县孔庙所画的系列风景壁画。

1083—约1090

郭熙卒于约1090年。他记录了自己对于山水画创作的思考，后由其子郭思纂辑成《林泉高致》。这本画论奠定了郭熙伟大书画理论家的地位，并于1118年被呈贡给宋徽宗。

古朝鲜艺术：高丽王朝



1 古朝鲜《华严经》（高丽王朝，13至14世纪）
折页书手绘卷首插图
材料：深紫色纸本，以金银粉书写
尺寸：20.4 cm × 43.7 cm
藏于美国俄亥俄克利夫兰艺术博物馆

2 喷水壶（13世纪）
作者：佚名 材料：青瓷
尺寸：高 44.5 cm
藏于英国伦敦大英博物馆

3 硬瓷枕（高丽王朝，918—1392）
作者：佚名 材料：青瓷
尺寸：9.5 cm × 12.5 cm × 11.2 cm
藏于英国伦敦大英博物馆

高丽王朝（918—1392）期间，朝鲜首次为西方世界所知。高丽也是这个国家现代国名Korea的源起。高丽王朝的创始人王建（918—943年在位），立新都于今天北朝鲜开城。王建不断向北方扩张的策略导致了北部边境上的冲突。尽管北部满洲部族频繁袭击高丽，高丽王朝早期与宋朝的经济文化交流依然一度兴盛，因此中国元素在高丽文化中留下了深刻的印迹。

12世纪的高丽王朝和平繁荣，一些精美的艺术品与绿瓷（通称青瓷）也产自这个时期。翡翠玉色的古典釉光高丽青瓷在中国很受认同，被称为“天下一品”。高丽青瓷的独特之处在于其镶嵌装饰技法。当时的贵族和佛教和尚常用瓷枕（见右页下图），生前同寝，死后随葬。瓷枕也用了镶嵌装饰，表面的阳刻镂空花纹内衬金属筋骨。镶嵌装饰在高丽王朝广泛应用于各种材质，除了青瓷，也用于漆器与金属。一些精美的高丽艺术品上都有镶嵌，喷水壶（见右页上图）就装饰有镶嵌的风格化花朵图案。

高丽装饰艺术现有大量作品存世，但世俗绘画留存无几。不过，高丽王朝初期就设有官方图画署。李甯（通“宁”）是活跃于高丽仁宗（1122—1146）时期的知名画家，其作品很受宋徽宗赏识。高丽王朝期间，文人仕大夫认为绘画是一种风尚，题材以“四君子”梅兰竹菊单色墨画为盛。

1170年军事政变后，军阀统治高丽约一个世纪，蒙古人的入侵

大事记

约660—670	约700	918	993—1018	约1000—1200	约1200
新罗王国战胜高句丽和百济，统一朝鲜半岛。	“净土”佛教在新罗王国确立。	王建创立高丽王朝，定都开京（开城）。	中国北方契丹游牧民三次入侵朝鲜。	最早一批佛像画出现，但更多佛像则是在之后的14世纪绘制。	青瓷制作达到艺术与工艺的顶峰时期。

(1231—1259) 帮助皇室恢复了政权。1259年，高丽朝廷与蒙古人订立和平条约，官方承认受元朝统辖。这是朝鲜半岛首次由外国势力统治。高丽王储们被迫寄居在元朝都城，直到娶了蒙古公主为高丽皇后，才重获高丽王座。高丽朝廷也全面蒙古化：用蒙古名，说蒙古语，袭用蒙古服饰与发型。这种政治联盟带来的是高丽与元朝之间密切交融的文化与经济关系。

新儒家思想在元朝由中国传入朝鲜。元朝瓷器对高丽青瓷的形制与图案均产生了一定影响。元朝艺术家应邀到高丽，很多佛教风格的精美雕像与绘画便创作于此期间。在元朝廷的要求下，高丽书吏与画家也前往中国，带去手绘经卷，比如《华严经》手绘抄本（见左页）。图示是多卷经文的卷首插图，金色的画面描绘了寺庙庭院前的一群佛教人物。其中最高者为未来佛（弥勒菩萨），正向跪拜者发话；跪拜信徒询问灵魂觉醒之途径。此经卷的全部文字以银色书写。作为敬献贡品的高丽手绘经卷与佛像绘画，因其审美价值与宗教意义而受到中国朝廷的珍视。室町时代的日本也高度推崇这些手绘经卷，日本佛寺中存有大量高丽手绘经卷。

高丽王朝将佛教立为国教。在皇室和贵族的资助下，佛寺大量增加，佛教艺术全面发展。佛教传播的需求引发了朝鲜印刷术的进步。13世纪初期，金属活字印刷的发明大大便利了文字的传播。《白云和尚抄录佛祖直指心体要节》（简称《直指》）为世上现存最早的金属活字印刷书籍，内有佛教禅宗要义。不过，整本《三藏经》——即《高丽大藏经》还是以81340块雕版印制而成。及至高丽末期，佛教开始衰微，沦为官方政治教条。实际上，高丽末期佛教的沦落与变质也助推了高丽王朝本身的消亡。

HY



1231	1234	1236—1251	1259	1362	1392
高丽遭蒙古人入侵，长期抵抗后臣服。	印制世上首批金属活字印刷品。	佛经新版本——《高丽大藏经》以81340块雕版印制而成。	高丽成为蒙元帝国的附属国，引进蒙元文化。	长期抵抗之后，蒙元最终退出朝鲜。	大将李成桂在中国的协助下推翻高丽王朝，建立李氏朝鲜。

阿弥陀佛三身像 14世纪

作者：佚名



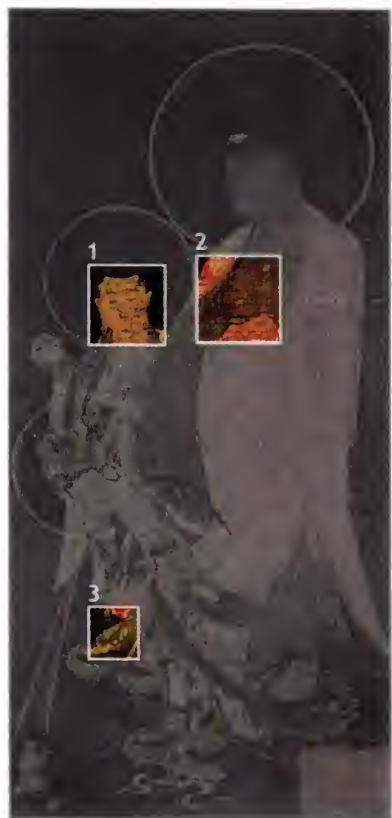
材料：绢本、色料、墨、金

尺寸：110 cm × 51 cm

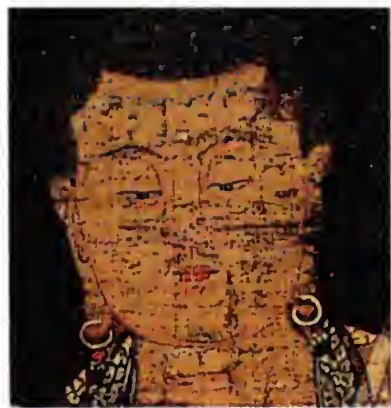
藏于韩国首尔三星艺术博物馆李馆

高丽王朝（918—1392）期间，皇室与贵族延聘最好的宫廷画家来创作此类佛教作品。它们被置于将死者床前，以助其尽快获得救赎，在西天极乐净土重生。这幅14世纪的作品构图均衡、笔致工整、图案华丽、色调微妙、金线富丽，反映了高丽王朝的贵族品位与精雅嗜好。由左右两位一站一跪的随侍菩萨协从，阿弥陀佛立于图中右侧，在迎接濒死信徒的灵魂。左下角仰面跪拜、双手合十祈祷的微小人形即为死者灵魂。当时人们普遍相信，只要虔诚默念佛的名字，阿弥陀佛就会接引寻求灵魂彻悟的信徒升往极乐世界。每个神灵的头部都有金色光轮环绕，三圣组合脚下的莲花宝座则象征他们来自极乐净土。圣像的袍服精致奢华，并衬托以富丽精美的金轮廓线。阿弥陀佛的袍子上，阿拉伯式曲线莲花构成的圆形纹饰象征着宇宙；尽管衣服有皱褶，此圆形大花仍为正圆。阿弥陀佛前额上的宝石发出一道光柱，指向下方全心向佛的濒死灵魂。这道光柱象征着死者对阿弥陀佛的精神依托。

HY



聚焦



1 地藏菩萨的脸

地藏菩萨为冥界救主，免灵魂于地狱之苦。他是图中唯一正视观众的圣者，其形象表现为一个和尚，光头，穿僧服；右手所持宝石可让愿望实现。



2 欢迎的手势

阿弥陀佛，又称无量寿佛、无量光佛，会接引亡灵。祂左手手中指与拇指相触，做出欢迎手势；胸部为“卐”符号，象征佛理；右手掌心所示为“转法轮”，也即佛法之轮。



3 金莲座

“无量慈悲菩萨”，也即观世音菩萨，俯身面对身下微小的人形。祂手持的金莲花座用来载亡灵去往西天极乐世界。观音头冠的中间有一尊阿弥陀佛小像，阿弥陀佛是观音的精神指引。

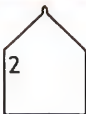
正反双面画法

高丽王朝的佛像虽然使用强烈的原色，但画面观感氛围很沉静。这幅14世纪的水月观世音（无量慈悲与智慧）菩萨像中，描绘了观音面对水中月影静思的场景，采用的是正反双面绘画技法。首先在画面正面用黑墨或朱红画出图像轮廓，然后在绢布反面上色，之后再从正面设色。高丽佛像以用色精妙而著称。观音的衣服用朱红配以孔雀石绿、铅白和金色来绘制，肉身则以铅



白和赭色在绢布正反两面上色。轮廓与服饰褶线完成后，再以金线装饰。从绢布反面上色的技法可以产生不同寻常的柔和与深度观感。

罗马式艺术



1 《耶稣受试探》（约1120—1140）
作者：佚名 材料：壁画（现已移至布上）
尺寸：213.5 cm × 300 cm
藏于美国纽约大都会艺术博物馆

2 《基督加冕》（约1190）
作者：凡尔登的尼古拉
材料：镀金、镀银圣骨匣局部
藏于德国科隆的科隆大教堂

3 《先知撒迦利亚》（约1110）
作者：威利格尔摩
材料：大理石教堂大门局部
位于意大利摩德纳的摩德纳大教堂

“罗马式”这个概念是艺术史家在19世纪初提出来的，用以概括11和12世纪的西欧艺术，其中的大部分作品都出自修道院。当时的修道院是学术与创意中心，并且还相当富有。教堂装饰有刺绣、挂毯、雕像、圣像、壁画与彩色玻璃马赛克，藏有手绘经卷和各式礼拜用品，如十字架、烛台和圣餐杯，制作材质包括金属、釉瓷与象牙。

“罗马式”这个词汇也源自教堂本身的结构，因为教堂建筑都基于古罗马长方形巴西利卡堂的构造布局，有前堂、后殿与中间通道。不过，前堂向南北外扩增加了十字形翼部，还设置了一个区域以供礼拜者绕过祭坛去参观两侧的小礼拜堂。这种有着雕刻外立面、圆形拱顶和上部桶状穹窿的教堂被归类为罗马式教堂，从斯堪的纳维亚半岛到地中海地区都曾大量建造。千百年来，很多的壁画、彩色玻璃窗、手绘经卷和织锦刺绣都已消失，教堂的大理石雕塑与石刻因此成为罗马式艺术存世的主要遗产。

罗马式艺术并非简单模仿古罗马风格，其构成元素包括古埃及的科普特艺术、波斯（今伊朗）的萨珊王朝艺术以及来自法国、瑞士、比利时和不列颠的“孤岛艺术”（见86页）和来自斯堪的纳维亚、德国的“野蛮人”（即维京人）艺术，还有源自希腊和土耳其的拜占庭艺术（见72页）。相对和平的历史情境促成了贸易活动和信徒的朝圣之旅。随着朝圣教徒们在欧洲往来穿梭，接受礼拜的教堂、修道院与圣祠也变得前所未有的华丽。

大事记

约1000	1039—1065	1061	1066	1066—1068	1073
尊奉圣母玛利亚在天主教中开始盛行，基督教因此更为吸引文盲信众。	法国孔克镇建圣弗瓦修道院，其中有圣坛与走道，背离之前的罗马建筑风格。	自1016年起，在意大利南部当雇佣兵的诺曼人逐渐夺权，侵入并征服西西里。	诺曼底公爵威廉入侵英格兰获胜，在英国大兴土木，多数为罗马式风格。	德西德流斯院长主持修建那不勒斯附近的卡西诺山修道院，采用了既存的希腊马赛克镶嵌。	格利高里七世（希尔德布兰）成为教皇，宣布教会脱离世俗王权控制。

面对多数是文盲的信众团队与来来去去的访客，教会采用讲故事的方式，结合各种宗教符号以传播《圣经》教义。壁画《耶稣受试探》（见左页）原先位于西班牙索里亚省杜罗河谷贝兰加的圣包德罗圣祠。这是一幅典型的训喻叙事画，是装饰圣祠教堂天花板的系列壁画之一，以其明亮的用色与风格化的装饰人像而闻名。大大的头颅、眼睛与脚，以及类似表现主义的图像特征和生硬的线条角度，都与拜占庭圣像相似。壁画讲述耶稣在旷野里受到魔鬼诱惑的故事，包括三段情节。撒旦首先诱导耶稣将石头变成面包以解除饥饿，然后又提议耶稣从圣城城墙上跳下让天使接住以验证神迹。最后，魔鬼三次失败，天使现身，给经受了四十天煎熬的耶稣带来了食物。

罗马式艺术训喻说教的另一例证是一幅大型大理石浮雕《创世和亚当夏娃受诱惑》（约1110），位于意大利摩德纳大教堂的西向外墙上。因据传有耶稣之血的圣迹藏于该教堂，摩德纳当时成为了朝圣热点。浮雕为意大利第一位伟大的雕塑家威利格尔摩（Wiligelmo，活跃于约1099—1120）的作品，人像的线性形态再次印证了拜占庭艺术的渊源，亚当与夏娃已识得羞耻并以无花果叶遮身。这一组浮雕，描述了《创世记》中的几个场景，是已知的第一幅完全刻绘单一《圣经》主题的大型墙上横饰浮雕。为装饰摩德纳教堂大门入口，威利格尔摩还以《圣经》中的先知为原型创作了12幅浮雕，其中有撒迦利亚（见右图）。先知浮雕的布局安排和精致繁复的涡卷纹饰类似于装饰罗马凯旋拱门的横饰浮雕。

罗马式教堂装饰的一个精美范例是东方三贤圣龕（约1180—1225），它是欧洲最大的遗骨圣祠，位于德国科隆大教堂内。该教堂是一个朝圣中心，建有一座层叠的金色遗骨匣，用于安放东方三王（即东方三贤，也称东方三博士）的遗骨。圣龕有部分由法国的金匠和珐琅艺人“凡尔登的尼古拉”（活跃于1181—1205）制作，圣龕上耶稣基督的故事详解也由他完成。以耶稣生平的系列场景为主线，圣龕上总共呈现了包括使徒与先知在内的74位人物，串联成为一系列完整的叙事画面。画面边框纹饰精妙复杂，再加之珐琅装饰与一千多颗宝石，更是华丽到了极致。

在存世的手绘经卷中，英国的《温彻斯特圣经》（约1160—1175）属于最为精致华美的一类。《圣经》由一位神父以拉丁文抄写在羊皮纸上，用于宗教礼仪场合。前后二十多年间，僧侣们用包括金子与青金石在内的材料来绘制与装饰每本经册开头的那些华丽的大写字母。此手绘经卷装饰中包含动物、植物与自然风景题材，这是罗马式艺术的典型特征，但人物着装的面料织物形制和其他细节又略有别于罗马式艺术风格，开始向哥特风格（见128页）演进。**CK**



1093	1094	1095	约1125	约1140	1152—1190
达勒姆大教堂在英格兰开建，费时四十年才完工，是罗马式建筑的代表作。	威尼斯的圣马可大教堂被封为“宗座圣堂”——主教座堂，教堂建筑对罗马风格进行了改良。	教皇乌尔班二世号召十字军东征，去近东与穆斯林争夺圣地。	法国维泽莱修道院罗马式拱顶山墙的浮雕完成。	苏格院长开始主持巴黎圣丹尼斯教堂的建设，这是第一座主要的哥特式建筑。	神圣罗马帝国皇帝弗雷德里克一世（巴巴罗萨）鼓励宫廷艺术包容多元文化，罗马式、伊斯兰与拜占庭元素共存。

拜约挂毯 1066—1077

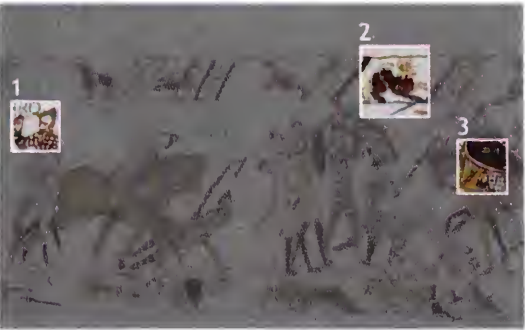
作者：佚名



材料：亚麻上羊毛线织绣
尺寸：50 cm × 7000 cm
藏于法国拜约征服者威廉纪念馆

拜约挂毯是一件独特的织绣作品，以其庞大的体量与描绘的主题而著称于世。绣品讲述诺曼底公爵威廉大胜英格兰国王哈罗德二世，这场胜利为公爵赢得了“征服者威廉”的美称。挂毯生动呈现了1066年10月14日的黑斯廷斯战役及其前因后果：1064年，膝下无嗣的英格兰国王“忏悔者爱德华”委派其妻兄哈罗德出访法国诺曼底，表示要将英格兰王位传给威廉；1066年1月，爱德华又明确承诺其王位由哈罗德继承，随后驾崩，哈罗德加冕；数月之内，威廉召集人马、集结战船，进军英格兰，在黑斯廷斯完胜英军。图示挂毯的这一部分表现的就是哈罗德殒命战场，英军溃败的情景。

图像局部示意



整件挂毯由9块长度不等但宽度一样的刺绣亚麻薄布构成。挂毯的图案设计、字母插入、叙事手法的运用与动物主题的加入，都体现出北欧罗马式艺术的典型特征。很可能有一位男性神职人员监督绣品的制作，因此画面上有拉丁文插入。绣品所用的颜色，褐色、米黄、灰橄榄绿、深蓝与黄色，这些与真实事物的自然色彩几乎无关，所体现的是当时的染料供应状况：可供使用的就只有这些颜色。挂毯被认为是在英格兰南部制作而成，很可能是征服者威廉的同母异父弟弟——拜约主教奥多委任修女所做。CK



1 哈罗德之死

哈罗德一只眼睛中箭后被杀死。在他试图把箭拔出时，一名诺曼底骑士击倒了他。骑士上方的刺绣文字意思是：“哈罗德国王亡命。”这位骑士因其缺乏骑士精神的行为而遭威廉放逐。



2 花边图形装饰

挂毯上端与底部边缘部分构成作品的边框，其中绣有装饰风的动物形象与各种场景，如犁耕地——这是在表明季节。这幅作品包含有626位人物（其中3位为女性），是对11世纪生活的独特记录。



3 丰富的刺绣针法

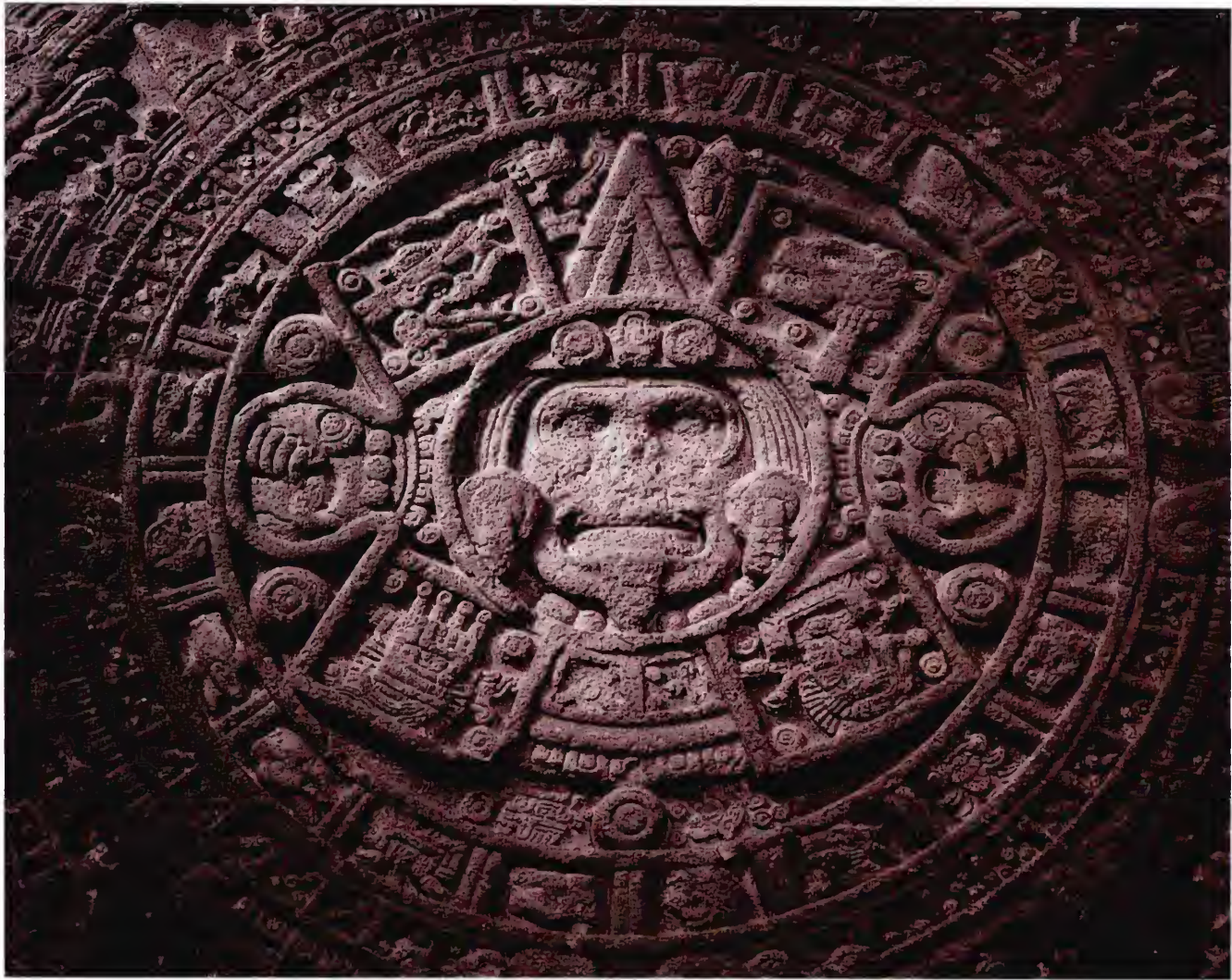
花茎针法在作品中用来勾出人物的轮廓，贴线挑绣针法用来在轮廓中填充。开口式锁（链）绣针法则用着色羊毛线和亚麻线来表现光影明暗，以增强文字和物体，如箭和长矛的浮雕效果。

叙事绘画

如同现代的连环漫画或者电影的分镜头脚本，拜约挂毯讲述了一个故事，是典型的叙事艺术作品。挂毯那种分段连接的结构与盎格鲁-撒克逊《圣经》手绘本插图的手法一脉相承。挂毯用于呈现故事的事实场景，但同时也是对威廉的正面宣传，让观者感觉威廉入侵英格兰是正义的。右图呈现的是1066年1月哈罗德加冕成为英格兰国王的情景。正是这一连串的事件导致英国人最后溃败于法国人手下。哈罗德加冕仪式后4个月，哈雷彗星出现，被绣在这幅场景的左上角。中世纪时，彗星被认为是坏征兆，因此这里绣上彗星是寓意哈罗德的加冕为不义之举。这一场景的下部，是集结的诺曼底战船。彗星的象征寓意和战舰一起营造出画面的戏剧张力并预示国王哈罗德二世的溃败即将发生。



前哥伦布时代美洲艺术



“前哥伦布时代”艺术是指克里斯托弗·哥伦布（约1451—1506）发现美洲之前就已经在美洲繁荣兴盛的土著文明。哥伦布航海发生于1492至1504年。在美洲大陆北部影响广泛的阿兹特克文明源自墨西哥中央谷地，其帝国后来扩张至现在的墨西哥高原，横跨墨西哥湾至太平洋的广阔地域。墨西哥的尤卡坦半岛长期处于玛雅人的控制下，米斯特克印第安部落则统治墨西哥南方部分，不过很多米斯特克人还被迫向阿兹特克帝国进贡。在南美洲，定居于秘鲁北部沿海的奇穆人被印加帝国征服。印加帝国以秘鲁高原为基地向外四面扩张，其版图覆盖了秘鲁南部和厄瓜多尔、哥伦比亚、玻利维亚、智利北部和阿根廷西北部。而在西班牙人到来之后，这些土著文明都惨遭覆灭。

西班牙人与美洲土著商人的初次接触发生于1518年，在尤卡坦半岛东海岸外的科苏梅尔岛上。一年后，西班牙在此地区开始殖民统治。欧洲人到达美洲，发现这块土地上生活着数量众多的不同的部族群落，其文化

大事记

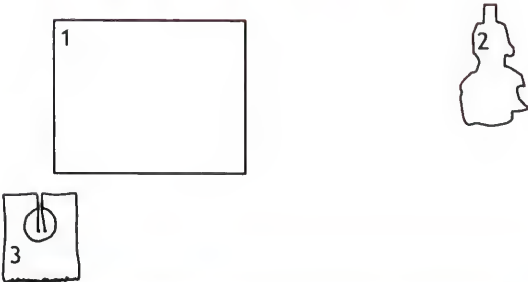
1200	约1325	约1350	约1427	1438	约1441
印加人在秘鲁东南部建立库斯科城邦，库斯科成为印加帝国首府。	在墨西哥谷地特斯科科湖中一座岛上，阿兹特克人建立特诺奇蒂特兰城市，即今日墨西哥城城址。	秘鲁北部沿海，奇穆人建立王国。	伊兹科瓦特（约1427—1440年执政）成为阿兹特克皇帝，他与特斯科科城和特拉科潘城组成三角同盟，阿兹特克帝国壮大。	尤潘基登上印加王座，号称为帕查库泰克皇帝（约1438—1471），印加开始向安第斯地区急速扩张。	墨西哥玛雅城市玛雅潘发生叛乱，玛雅人放弃该城。尤卡坦半岛开始城邦分治，相互竞争。

特征相互有别也彼此影响。但在前哥伦布时代后期，由于地理区域和文化传承的差异，土著艺术的形式各不相同。此外，土著群落之间贸易活动发展良好，经由内陆商道进行。沿着尤卡坦半岛的海岸线，还有一条海上贸易航线。分析这些来自不同原产区的货物，考古学家们能够辨别出哪些物品是经由商道贩运而来，又有哪些工艺品和陶瓷风格影响了后来的艺术创作。

阿兹特克文化孕育了大型建筑、石刻雕像和浮雕、陶瓷以及绘画。匠人们以羽毛、金和绿松石马赛克制作了精致繁复的工艺品。这些作品上出现了一套很复杂的象征符号，与宗教仪式和神灵有关，也与指示农业节气的天象占卜日历有关。比如，安放在阿兹特克帝国首府特诺奇提兰的太阳神庙中的太阳石（见左页上图），人们认为石头上雕刻的是太阳神“托纳提乌”的脸，而环绕脸孔的同心圆圈则包含阿兹特克月份中每一天的命名。太阳神舌头伸出，相当于是宰杀祭品的刀；脸两侧各有一个圆环，其中雕刻出的爪子正抓住一颗心脏。

阿兹特克、玛雅与米斯特克都是等级社会，认为血统与贵族谱系的梳理与展示很重要。留存下来的各式手绘书就很好地说明了这种观念，其中的米斯特克鹿皮书（1200—1521，见116页）记述了“八鹿虎爪大统领”的生平。这部折页书采用复杂的图画文字体系绘制，用于文献记录和典仪场合。在陶瓷领域，用于日常生活的制品与用于典礼仪式的制品有着明显的差异，后者通常更为精致并装饰有手绘图纹。土著认为通过焚香这种方式，凡人可以与神灵通话。香炉的盖子一般都做得很精细，有的盖子做成中空人形（见右上图），烟雾可直接从人形张开的嘴中散出。这个香炉盖人形的头饰让有的专家认为其所代表的应为阿兹特克文化中的“柯瓦切皮利”（Xochipilli，字面含义为花卉王子）神，主管音乐、舞蹈、宴饮与性事。

印加人在建筑、石刻、陶瓷、贵金属加工和纺织品（见114页）领域展示出超常的才华。奇穆人的亮泽黑陶和金属工艺也不同凡响。这两种土著文明均以其羽毛工艺而著称于世。羽毛取自亚马逊热带雨林与安第斯高原的鸟类，是宗教圣器和世俗用品的制作材料，比如被制成墙壁挂饰、贵族精英穿戴的衣服和配饰，包括头饰、耳坠饰、扇子和胸前挂饰。奇穆人的胸饰（见左页下图）很可能是作为围嘴供皇族成员穿戴，也可能被认为可给佩戴者带来更大的精神力量。胸饰底料为平纹纺织布，红色羽毛以线绑扎再缝到底布上，深蓝色和绿松石色羽毛则是经粘贴固定。**RM**



- 1 阿兹特克太阳石细节（1479）
作者：佚名 材料：玄武岩
尺寸：直径 357 cm
藏于墨西哥墨西哥城人类学博物馆
- 2 香炉盖（约1200—1499）
作者：佚名 材料：陶瓷、颜料
尺寸：高 57.5 cm
藏于美国纽约大都会艺术博物馆
- 3 奇穆人胸饰（约1470—1528）
作者：佚名 材料：棉、羽毛、贝壳珠粒
尺寸：33.5 cm × 29 cm
藏于美国达拉斯艺术博物馆

约1470	约1519	约1520	1520	1527	1533
定都于秘鲁昌昌（Chan Chan）的奇穆人王国被印加征服。	由荷南·科尔蒂斯（1485—1547）率领，西班牙人开始攻打阿兹特克帝国。	西班牙征服者攻打米斯特克王国。	阿兹特克国王蒙特祖玛二世（1502—1520年在位）被杀，次年西班牙人攻陷特诺奇蒂特兰。	西班牙人到达尤卡坦半岛，开始征服玛雅城邦，1546年功成。	印加国王阿塔瓦尔帕（约1502—1533）被西班牙人杀害，印加帝国崩溃。

印加短袍 约1496

作者：佚名



材料：棉、大羊驼毛、驼羊毛

尺寸：92 cm × 72 cm

藏于美国芝加哥菲尔德（自然历史）博物馆

西方的相关专家对印加人与前哥伦布时代文明的织造物兴趣强烈，不仅是因为其中使用的植物纤维与动物毛种类繁多，也因为织造者所用到的颜色之多令人惊讶。印加帝国人所穿的短袍，或者说披风，基本上是由一整块布对折做成，中间开出一个洞，套头穿着；两侧缝合，但留有手臂孔位。印加语称这样的短袍为“恩库”（unku），短袍下穿缠腰布；天气寒冷时，可能再加上棉披风。

地位高的印加男性穿的短袍也是同样的形制，但编织织造的工艺要精良很多，而且正反双面都有编织，衣服里外的织造水准同样高；此外还有一个专有名称“库姆比”（cumbi）。印加国王穿的这种短袍是面料和工艺最精良的，由“精选宫女”（见下方附加信息板块）织造，而且只用最细软的小驼羊毛。国王穿过之后，如丢弃，就要将短袍完全毁坏，确保不让其他人染指亵渎。

图示的“恩库”被认为与军事征战有关。这样的短袍不是直接从编织工那里拿到的，而是印加国王赏赐的赠物。织物大胆张扬的设计——红色三角区与黑白棋盘格图案可能是某种纹章符号，表示特定的威权，明确标志着穿此衣者与印加帝国平民相比拥有崇高的地位。而且，官员穿上这样的短袍非常显眼，那鲜明强烈的图案似在提示人们：印加（在印加语中，印加的意思即国王）的统治庄严强大，不可动摇。RM



聚焦



1 黑白棋盘格图案

现存的印加短袍中，棋盘格图案最为普遍。西班牙编年史专员弗朗西斯科·萨雷斯（1495—约1565）做过这样的记录：1532年，穿着类似棋盘格图案统一服装的一群人，陪同国王阿塔瓦尔帕（约1502—1533）到达秘鲁的卡哈玛卡（Cajamarca）。



2 昆虫图案

短袍红色领口上点缀有金色昆虫。颜色相异的昆虫在棋盘区边缘构成装饰。有棋盘格与红色领口但无任何其他装饰图案的短袍也有留存，因此这里的昆虫图案应是表示这件衣服的主人享有比其他人更高的地位。

精选宫女

这座15或16世纪的金色人像（见右图），身裹秘鲁式织物，披风以金色别针固定，是印加宫廷“精选宫女”的形象。大概10岁左右，美貌的女孩被遴选离家，要么去往省区中心，要么直接进入印加首都库斯科的皇宫。这些精选的宫女是印加女性中唯一接受教育的。她们的老师是前辈精选宫女，学习训练的内容包括食物与饮品的制备、印加宗教和天文星相，还有纺纱织布。到16岁时，训练结束，这些年轻宫女们已为宫廷生活做好准备，其中部分成为国王的妃子，或者被送去和亲以增强政治联盟。但大部分宫女成为织造工，为印加王室编织精美的衣物。除了为宫廷成员织造衣物，这些宫女也制作工艺品，供国王赏赐他人，或是作为酬劳送给各地方统领。对宫女们来说，为宫廷制备食物饮品，服务于那些为国王效劳的众多臣僚也是重要的工作。对于维持印加帝国的平稳运转，宫女们所扮演的角色是不可或缺的。



米斯特克鹿皮书 1200—1521

作者：佚名



1 圆圈与大蛇头

米斯特克贵族以出生日期来命名，日期在手绘书中用圆圈表示。因出生日期而得来的名字则用图画字符表示。大蛇图画字符上方的七个圆圈是“七蛇大统领”的名字，“八鹿虎爪大统领”的字符号就是一个鹿的图画字符，字符旁有八个圆圈。



2 红色条纹

手绘书讲述故事，采用的是牛耕式转行交互书写法。阅读者如从右向左开始看，一行结束时则要接着从左向右读下行，如此往复交替，而不是像现在通用的单向线性阅读。这本书的阅读次序是以红色的横向或纵向线条来指示的。

图像局部示意



手绘抄本通常是各页分离，分页完成后再装订在一起的。不过，在前哥伦布时代的中美洲，手绘抄本采用的是单张长页的形式，书页用兽皮或涂覆石灰泥薄层的树皮制成，然后顺次折叠形成折页，就像手风琴的风箱一般。很多西班牙征服美洲之前的土著手绘本都已经被毁或流失，因此幸存下来的手绘本就成为获取史料信息的无价之宝。手绘本的图画描绘人像、动物、物品和建筑，讲述历史大事，但这些书原初的创作意图不仅仅是充当史实文献。折叠屏风般的形制格式便于人们在部族会议上和统领家中将书打开、拉伸平整，对外展示，就像墙上的壁画一般。在皇家宴会上，这些折页手绘书常被打开展示，就像分镜头脚本那样，供诗人和演员观看，以便他们进行创作与表演，观看演出的客人还享用茶点小吃。装茶点小吃的彩色陶罐与陶盘上的装饰画，往往就复制了手绘本中的图画场景。

这本米斯特克手绘书是用47张鹿皮绘制而成的，折页形态就如折叠屏风。手绘艺人在每一页上用图画文字讲述了一个故事。从950到1521年，米斯特克人统治过墨西哥南部一些地方，对应于现在的瓦哈卡、格雷与普埃布拉三个州。手绘本的一面讲述了米斯特克统治者“八鹿虎爪大统领”（Lord Eight Deer Jaguar-Claw, 1063—1115）的生平，包括他的五次婚姻以及政治军事成就；手绘本另一面则记录了大统领的皇族宗谱，截至约1520年西班牙人入侵。描绘皇族宗谱是为了显示其统治权有合理的基础、符合正义。图示部分就是手绘本反面有皇族宗谱的一页，描述了“八鹿虎爪大统领”的权势扩张：他征服了一些城镇，召见了那些协助他的功臣，叙旧图新。历史学家认为，1519年美洲征服者荷南·科尔蒂斯敬奉给神圣罗马帝国皇帝查理五世（1500—1558）的“蒙特祖玛宝物”中就有这本手绘书。CK

拓本，第50折页之反面
材料：鹿皮上手绘
尺寸：19 cm × 23.5 cm
藏于英国伦敦大英博物馆



3 八鹿虎爪

“八鹿虎爪大统领”在这本手绘书中是主角，本页顶部描绘的是他的侧面像，穿戴着美洲虎形状的衣服与头饰，坐在巨大的王座上。与古代绘画惯例一样，这里最重要的人物也被放大了一号，头部也不符比例地大，以此来表示其高人一等的地位。



4 水中鱼

在手绘书中，米斯特克人用各种各样的传统图画符号来表示特定的地点或地理环境，不过考古学家们尚未能辨识全部符号。比如，在手绘中，河流被画成横截面形式，以此来与书中全部的二维平面图画保持一致。水中的鱼也表示一条河，但表现形式是河流的横断面。

早期意大利艺术



- 1 《最后的晚餐》（约1298—1311，《庄严圣迹》系列之局部）
作者：杜乔·迪·博尼塞尼亚
材料：木板蛋彩与金
尺寸：50 cm × 53 cm
藏于意大利锡耶纳大教堂（设有艺术大作陈列馆）
- 2 《纺织工艺》（约1334—1338）
作者：安德烈·皮萨诺 材料：大理石浮雕
尺寸：83 cm × 69 cm
藏于意大利佛罗伦萨大教堂（设有艺术品陈列馆）
- 3 《好政府寓言》（约1338，《好政府与坏政府寓言》局部）
作者：安布罗乔·洛伦泽蒂 材料：壁画
藏于意大利锡耶纳市政厅

乔瓦尼·契马布耶（约1240—约1302）的作品标志着意大利绘画发展史的十字路口。在《宝座上圣母怀抱圣子》（约1280—1285，见75页）一类的作品中，他研习出一种新的创作技法，达到拜占庭绘画的精确线性风格与三维真实观感的融合平衡。此后意大利艺术的进步很大程度上都得益于乔瓦尼的这一贡献。锡耶纳画派的创始人乔托·迪·邦多纳（约1270—1337）和杜乔·迪·博尼塞尼亚（约1260—1318或1319）开始作画时，乔瓦尼无疑是当时意大利中部最富盛名的画家。乔托的作品标志着与二维平面的拜占庭艺术传统的决裂。在阿西西的圣方济各会教堂的上堂，利用建筑自身的上扬穹窿形态，乔托绘制了一圈叙事壁画，营造出真实立体空间的观感：人物仿佛在画面空间中移动，形态自然，形象饱满真切。壁画生动再现了圣徒芳济各的传道经历及其教谕。为帕多瓦的史格罗维尼礼拜堂创作壁画时，乔托继续他的这种立体画实践，其中就包括《哀悼基督》（1303—1305，见120页）。

杜乔是乔托的同代人，主要以圣坛装饰画《庄严圣迹》（见上图）而闻名。这一系列作品是为锡耶纳的大教堂而作，完成于1311年，显示出杜乔已经明确与拜占庭传统分道扬镳，因此被认为是意大利绘画史中的一个里程碑。杜乔的同代人甚至已意识到他的成就所包含的重大意义：画作离开乔托画室往教堂转运那天，市民与牧师排成庄严隆重的队列与画作随行至教堂，教堂为之鸣钟，并举办了庆祝宴会。脱离拜占庭静态平面传

大事记

1259	1260	1285	1294	1297	1303
雕塑家尼科罗·皮萨诺（约1220—1284）完成比萨洗礼堂的六角形讲道台。洗礼堂建筑为哥特式，但雕塑为古风。	9月4日，蒙塔佩尔第战役，锡耶纳击败佛罗伦萨，锡耶纳步入进步时代，大教堂开建。	杜乔为佛罗伦萨新圣母教堂的鲁塞莱（Ruccellai）小教堂祭坛绘制圣母像。	乔托去阿西西，见识到大理石马赛克镶嵌作品，这对其产生了一定影响。	锡耶纳市政厅开建，后成为共和派政府办公地。	乔托受聘为史格罗维尼礼拜堂作画，教堂由恩里科·史格罗维尼（卒于1336）捐建；其父放高利贷，恩里科资助教会以赎父罪。

统、转向三维立体和更具真实性的新艺术风格是一个渐进的过程，绘画中叙事和动作元素的加入也助推了这种转变过程。从《庄严圣迹》背面的十四幅画中就可以看到叙事和动作元素。这十四块画板呈现了耶稣殉难的过程。精致细腻的叙事画面表现出杜乔强大的写实才华。杜乔对下一代画家——比如西蒙·马蒂尼（约1285—1344）的影响极其深远，马蒂尼的《耶稣背十字架》（1335，见122页）明显体现出这种影响。

1337至1340年间，锡耶纳政府延聘安布罗乔·洛伦泽蒂（约1285—约1348）为市政厅议事会堂绘制壁画，它同时也是政治谋略的一部分。政府希望利用壁画来让参与煽动该市党派纷争的地方家族势力与机构团体控制情绪、冷静头脑，以恢复并提升地方和平与社会秩序。这一系列壁画被称为《好政府和坏政府寓言》。《好政府寓言》（见下图）中描绘了一位老人，身穿代表锡耶纳共和派颜色的衣服，由红衣主教和神学三德“信、望、爱”扶持他的工作。洛伦泽蒂以微图画家那样的目光去关注每个微小细节，以阔大的城市风貌为背景，描绘出好政府的治理成就：市井平宁、秩序井然、经济繁荣、商业兴旺、城墙内外生机盎然。《坏政府寓言》则呈现了一个魔鬼独裁者，让城市几成死寂废墟，乡村萧条败落。

在早期意大利，拜占庭艺术遗风和意大利人创建自有艺术经典的热潮轮番起伏，在不同时段各自风光。雕塑家将古代的图案与现实主义的新风格相结合。雕塑家、建筑师安德烈·皮萨诺（约1290—约1349）因其为佛罗伦萨圣乔凡尼洗礼堂铜质南门所刻绘的装饰镶嵌板而闻名，作品完成于1336年。及至1340年，皮萨诺已接替乔托，成为佛罗伦萨大教堂装饰大师。皮萨诺为教堂钟楼创作的石刻浮雕描绘了一系列艺术与科学从业者的形象。这些六角形的浮雕，如《纺织工艺》（见上图），以其线条清晰的轮廓和细节体现出对乔托风格的传承。**PG**



1308	1311	1315	1322	1348—1350	1348—1353
佛罗伦萨诗人但丁·阿利盖利（约1265—1321）开始写《神曲》。	6月9日，杜乔的《庄严圣迹》被运往锡耶纳大教堂，当地高层僧侣持火炬、唱圣歌一路护送。	马蒂尼创作首幅现已确认为其作品的《宝座上的圣母与圣子》，是锡耶纳的精致壁画。	佛罗伦萨“进口衣料加工商与贸易商行会”的羊毛商人们决定将大教堂洗礼堂的木门换成铜门。	史上最致命的大疫症“黑死病”在欧洲达到高峰期，锡耶纳约一半人口死亡。	佛罗伦萨作家乔瓦尼·薄伽丘（1313—1375）开始写《十日谈》，共100个故事。

《哀悼基督》 1303—1305

作者：乔托·迪·邦多纳 约1270—1337



材料：壁画
尺寸：185 cm × 200 cm
位于意大利帕多瓦史格罗维尼礼拜堂

图像局部示意



这是乔托系列壁画基督（践行）救赎中的一部分。救赎系列壁画与帕多瓦的史格罗维尼礼拜堂的建筑内墙协调地结合为一体。在礼拜堂穹顶天花的湛蓝背景下，这些以边框分格的壁画强烈鲜明地呈现了耶稣践行使命的过程：受难、被钉十字架和复活。

乔托的这幅哀悼场景中，救主基督还未入葬，圣母玛利亚、耶稣的门徒、抹大拉的玛利亚和其他妇女在伏尸悲泣。简略的叙事构图便于观者专注于整个故事中的高潮部分。人物如雕像般静止凝滞，面部表情逼真明显而自然；与此相反，天使们的痛苦表现则过于夸张，且显得嘈杂。这两组人物通过后方山岭的轮廓斜线联合在一起。对空间的灵活运用是乔托那些最佳作品的特色。他审慎恰当地运用光与影，给场景增添了很强的现实主义感，这种特点在当时众多作品中属于凤毛麟角。这种独创性帮助提升了14世纪初期绘画的地位，使其能与建筑艺术平起平坐。**BD**



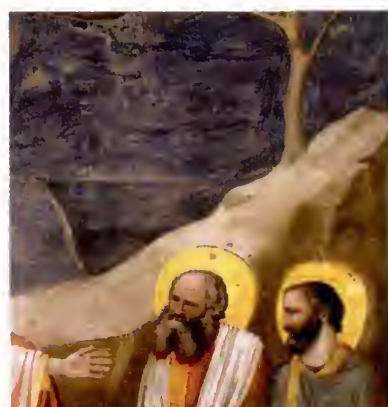
1 天使

画面上部哭泣的天使无助地四处张望。他们的激动慌乱与前面的人物形成鲜明对比：前面的人物看上去如雕像般静止凝滞，已完全被悲痛湮没，目光都集中在耶稣身上。



2 树

无叶的秃树象征枯萎的知善恶树。树与耶稣的尸体相对，构成一条对角线，更强化了场景的荒凉感与神圣生命凋陨的悲哀。树还预示着对转世复活、生命再生的渴望。



3 构图

通过倾斜的石坡轮廓线，乔托将这些《圣经》中的人物推向壁画前景，强化了作品的情感力量，让观者感觉离事件场景非常切近。这条对角线还将画面上下不同的人物群组及观者结合到了一起。



4 圣洁的妇女

抹大拉的马利亚正捧着耶稣的脚，这给形式静止固定的画面构图带来了强烈的真实可触感，并以此来暗示耶稣作为“人之子”的人性与人道。圣母抱住耶稣的身体，另外两名妇女分别托着耶稣的头、抓着耶稣的手，这些也是为了表现上述的效果与寓意。



5 坐着的人

前景两个坐地者厚重蜷伏的背影降低了画面的重心，并强化了这一事件场景的世俗真实性。这样的低重心前景使得画面中景的石头斜坡更突然，而且让观者感觉置身于斜坡隔出的空间之内，是事件场景的切近目击者，有一种参与感。



▲《哀悼基督》位于阿瑞娜礼拜堂这一区域壁画的右下角。

作者传略

约1270—1286

约1270年，乔托生于意大利威斯皮纳诺（Vespignano），师从契马布耶（约1240—约1302）。

1287—1302

1287年，与丽采维塔（Ricevuta）结婚，生有8个子女。1297年直至14世纪初在罗马工作。

1303—1313

乔托最早的作品，也被认为是其代表作，为史格罗维尼礼拜堂的系列壁画，于1303年开工。他以当时宗教绘画中不同寻常的自然写实技法描绘《圣经》中的人物，开创了独特个人风格。

1314—1327

他大部分时间在佛罗伦萨和罗马工作。佛罗伦萨圣十字大教堂佩鲁奇小礼拜堂的壁画显示了乔托明暗技法的进步，米开朗基罗后来悉心研究此壁画。

1328—1333

1328年，应召去那不勒斯国王“昂儒的罗伯特”的宫廷，带领一群学生工作。此时，乔托的绘画更华丽、更具装饰性风格。

1334—1337

1334年，被任命为佛罗伦萨大教堂主建筑师，同年修建了该教堂的钟楼。尽管以“乔托的钟楼”而闻名，钟楼设计并非完全出自于乔托。乔托在米兰和佛罗伦萨度过晚年，并继续绘画直到1337年辞世，葬于佛罗伦萨。

《耶稣背十字架》 1335

作者：西蒙·马蒂尼



约1285—1344

材料：木板蛋彩

尺寸：30 cm × 20.5 cm

藏于法国巴黎卢浮宫

马蒂尼绘制有四联双面共八幅画，来描述耶稣受难的系列场景。这幅画——有时也被称为《通往髑髅地之路》，是四联画中留存下来的侧翼之一。《耶稣背十字架》讲述了耶稣在士兵监护下离开耶路撒冷古城去髑髅地接受十字架刑。马蒂尼描绘了大量平民从城门拥挤而出的情景。城墙构成背景的主要部分，耶稣处于前景的中心，被人群席卷着前行。跟随耶稣的是人们所熟知的圣母玛利亚，她被一名士兵粗暴地推搡到一旁；扶住圣母的是使徒圣约翰——受耶稣之托在耶稣殉道后照顾圣母。抹大拉的马利亚也紧随耶稣，她举起的双手表现出强烈的痛苦与悲怆。画面布局暗示作者是从上方及远处的角度来观看耶稣，这也提示观画者以同样的角度去欣赏叙事展开时所处的大范围场景。人群中这些人物的动态——推拉、冲撞，还有人物所呈现出的差异巨大、形形色色的面部表情——愤怒、怜悯、痛苦、好奇以及耶稣脸上那悲悯愁苦的虔诚，都表明这是一个广阔的叙事场景。画面整体构图 中人物密集，有人声鼎沸的嘈杂感，作者以浓烈而精细的红色（抹大拉的马利亚与耶稣都穿红衣）、金色和蓝色来对冲了这种拥塞与喧嚣感。这幅抒情叙事、精细流畅、真实生动的作品证明了马蒂尼之所以被尊为锡耶纳画派最具影响力的画家的原因，还让人们明白了他为何能跻身于国际哥特派最杰出艺术家的行列。BD



聚焦



1 抹大拉的马利亚

她双臂向天举起的姿势与士兵的长矛互为反衬。她无助地请求上天怜悯，而木杆长矛的金属锋刃却冷酷无情，这种明显的对比暗示并强化了耶稣随后受刑时遭遇的极端暴虐和耶稣命运的无比悲怆。



4 木十字架

黑沉的木十字架不仅是背在耶稣肩上，同时也是在众人身上，寓意所有人类都负载着象征意义上的十字架重压。以写实描绘的十字架表达了与其相对应的强大的象征意义，呈现出国际哥特式风格的脉络与缩影。



2 城墙

城墙建筑在场面中所占比例很大，拥挤出城的人群与城墙似乎融为一体，因此耶路撒冷古城成为画面叙事的一个重要元素。人流将耶稣和前景的人物与静态的城墙连接到了一起。



3 耶稣与圣母

耶稣转头望向圣母。马蒂尼以这样的对望姿势呈现出母子柔情，而画面中粗暴分离母子们的凶恶士兵就让这种柔情更令人怜悯。耶稣的痛苦、圣母的悲伤与士兵的暴虐构成对比，突出了叙事画面中的人伦悲情。

作者传略

约1299—1314

马蒂尼年幼习画，据认为师从锡耶纳画派领军人物杜乔（活跃于1278—1318或1319）。马蒂尼的装饰图案与颜色是典型的杜乔风格。

1315—1334

马蒂尼成名。他现存最早的作品是1311年为锡耶纳市政厅画的壁画《庄严圣母子》，随后马蒂尼应约画了不少肖像、祭坛装饰画与壁画。

1335—1341

此时马蒂尼已成为国际哥特派最杰出的意大利画家之一。他对人物姿势与表情的处理大受法国人推崇。1335年起，他在亚维农的教皇宫廷工作。

1342—1344

马蒂尼晚年继续作画，与意大利诗人彼特拉克为友，为其绘制各种画作。他的雅致风格尤其影响了法国手绘书画家和意大利壁画画家。

中国艺术：明代



- 1 《墨竹》（约1540）
作者：徐渭 材料：纸上水墨
尺寸：高 32.5 cm
藏于美国华盛顿特区史密森尼博物馆的弗利尔美术馆
- 2 鲤鱼图案带盖瓷罐（1522—1566）
作者：佚名
材料：瓷器、蓝釉下彩、多色釉上彩
尺寸：高 46 cm
藏于美国印第安纳波利斯艺术博物馆
- 3 南京大报恩寺琉璃瓦（1412—1431）
作者：佚名
材料：石头铅釉
藏于中国江苏南京市博物馆

1368年，中国的汉族势力将蒙古元朝（1271—1368）的最后残余军队赶出国境，明朝（1368—1644）由此确立。明朝在中国多地大修宫殿以彰显其实力，其中南京与北京的宫殿最为庞大，北京随后成为明代新首府。明代还建有奢华的墓葬与寺庙，采用了来自明帝国各地的珍稀材料。1412至1431年，在皇帝的命令下，先后共有十万多劳工参与建造大报恩寺——西方人多称此寺为“精瓷宝塔”。佛塔高80米，墙壁以来自景德镇帝国官窑的白色瓷砖砌就。塔上建有72道拱顶门廊，以彩色琉璃瓦构建；屋顶琉璃瓦（见左页下图）是典型的富丽装饰风格，雕刻精细、色彩浓艳。寺庙的装修费用共约250万两白银。太平天国起义期间，大报恩寺于1854年被夷为平地。

明代与清代（1644—1911）的皇帝们掀起新热潮——在其死前就倾尽财力为自己大修陵墓。明代十六位皇帝中有十三位安葬在北京西北50公里处的皇家陵寝。其中万历皇帝（1572—1620年在位）的墓葬已被发掘。宫殿般巨大的墓室中存放着万历皇帝与两位王后的灵柩，周边环境有二十六只漆器木箱，装有约3000件金、银、宝石、瓷器、玉石与丝绸等宝藏；其中一个凤冠头饰镶嵌有金龙、150颗珍稀宝石与5000多颗珍珠。

及至15世纪初期，明帝国已经非常繁荣与稳定，一个知识精英群体也得以发育成型。这个受到当时社会优待欢迎的文人阶层广泛游历，探访

大事记

1368	1403—1404	1405	1420	1426	1431
朱元璋统一中国，在南京建立明朝，年号洪武。	明皇帝五次远征驱逐蒙古残部，并征战越南。精致瓷漆与纺织品出产。	郑和开始一系列航海之旅，中国的影响力遍及印度洋与东南亚。	始于1406年的紫禁城建筑完工，北京成为明新都。	宣德皇帝即位，最精美雅致的青花瓷开始烧制。	大报恩寺佛寺在南京完工。

各地艺术瑰宝，饱览四方风景名胜与风俗人情，这在当时的绘画中均有反映。文人学者们写字作画，收藏古董与艺术品，并就哲学与美学理论各抒己见，时有争鸣。徐渭（1521—1593）是明代著名学者、画家、诗人和戏剧家。《墨竹》（见左页）用墨粗豪遒劲、张扬激越，而线条则收放自如、一气呵成。正是这种绘画表现手法的游刃有余，显示出作者在使用绘画材料、处理创作主题时，笔墨已经不仅是物质化的生硬工具，而是与他的个人情绪及寄托融为一体。这也说明了徐渭为何被誉为近现代中国画的创始人。

尽管明代定都北方，南方依旧培育出了一个重要的文化中心。长江以南的江南地区土壤深厚肥沃，种植生长着很多人类文明生活的必须原材料，包括用以制作家具、雕刻的竹子和木材，以及用以纺织的蚕丝。由沿海港口还输入了大量奢侈品，比如象牙、龟甲与犀牛角。因其传言中的独特药效以及雕刻用料需求，犀牛角在中国长期受到珍视，再加之犀牛角原本就比较难得，结果竟比黄金还贵。亚洲犀牛角从印度、尼泊尔、马来西亚、泰国、越南和印度尼西亚进口。到了19世纪，随着蒸汽轮船的出现，也带来了非洲的犀牛角。铜器时代晚期的中国已经用兽皮制作盔甲，那时的动物角被用来做酒水饮用杯。角杯的传统被保留下来，明代的犀牛角杯有多种雕刻风格：有的模仿古代青铜器；有的刻上山水风景或刻成植物形制；还有少量的角杯基本上没有雕刻装饰，只将把手之类的局部刻成了佛教或道教神明的人物样式。

不同于之前的元朝，明代政府着意于严格管制海外通行与贸易。15世纪初期的一个短暂阶段，大明皇帝试图垄断朝贡贸易（中国政府与海外诸国官方的进贡和回赐），1405至1433年间，派遣太监航海家郑和率船队七次出海远航。这些半外交半贸易的航行将中国商品带往东亚与东南亚各地、中东和非洲。自此以后，中国商品在全球的贸易量不断增加。

中国众多出口商品中最主要的是瓷器，瓷器在明代经历了很多技术改进。这只带盖瓷罐（见右上图）显示出明代瓷工在钴蓝基础上添加了锰，让釉下彩装饰图案的线条更清晰锐利，否则，上釉后图案就会变得模糊。金色的鲤鱼、池塘里的水生植物和其他装饰图纹是用多种色彩的瓷漆在上釉后画成，这些再次绘制的图纹经低温烧制即可成型。**RK**



1449	1516	1577	1582	1616	1644
在图穆战役被蒙古游牧骑兵击败，明朝开始修复与扩建长城。	葡萄牙船队到达澳门，开创欧洲与中国接触的历史时代。	大量青花瓷与其他瓷器在江西景德镇烧制，供应国内民用和出口。	意大利耶稣会神父利玛窦（1522—1610）抵达澳门。1600年，他前往北京，给皇室介绍西方科学。	努尔哈赤在满洲（今沈阳）建立满族后金政权，侵略扩张至朝鲜与中原明朝。	反明者为满洲入侵者打开北京城门，明皇帝崇祯自缢，清朝建立。

明宫廷青花瓷罐 1522—1566

作者：佚名



材料：蓝白青花瓷

尺寸：高 67.2 cm，壶口直径 25 cm，

底直径 29.8 cm

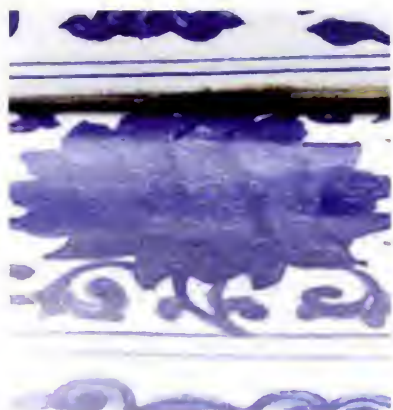
藏于中国北京故宫博物院

尽管中国高温烧制陶器的历史可回溯至两千年前，但中国最早的瓷器制作于约公元600年。世人，尤其是欧洲人，对中国瓷器一直高度评价。威尼斯旅行家兼冒险家马可·波罗（约1254—1324）赞誉中国瓷器可媲美半透明的玛瑙贝，也正是他杜撰了意大利语中表示中国瓷器的这个词porcelino，并被英文修改沿用。从8世纪起，明宫廷官员就从全国瓷窑征用最精美的瓷器以供给皇室。元朝（1271—1368）初期的1278年，南方的景德镇就设有专门的瓷器事务局，明代（1368—1644）初建时的1369年，又在景德镇建立了更大的皇家瓷窑。及至宣德年间（1426—1435），景德镇窑场经常接到北京的巨额订单。

这只带盖的宫廷瓷罐产自明嘉靖年间（1522—1566），当时很多最优质的瓷器都是以钴蓝色料装饰。这种色料从西方进口，因其特别的蓝紫色调，在明代被称为“回青”。一条云中飞龙的图案在罐体上被重复描画了两次。龙是皇帝尊严的象征，只允许皇家瓷窑在宫廷瓷器上使用龙形图案。在景德镇官窑之外，也有许多民间瓷窑经营，为普通民众提供瓷器。尽管有禁令，这些民用瓷器上也有很多装饰着象征皇帝的龙与象征皇后的凤凰图案，这就表明当时的皇家规定事实上受到大众的普遍抵制。RK



聚焦



1 圆形图饰

罐体与盖子上，有花卉形制的圆形图饰，这寓意长寿。正开放的花朵表示春去春回的永恒循环，而且花卉圆形与中文的圆形寿字图案产生关联。圆形寿字图案寓意圆满长寿，经常出现在中国工艺品上。



2 海浪与陡崖

飞龙下方呈现的是海浪与陡崖。海浪永无休止地撞击悬崖礁石也是长寿的象征。当年有机会造访明帝国宫廷的人必定会意识到：这个瓷罐上的装饰表达的是大明王室对于其永恒权力的一种宣示或祈愿。

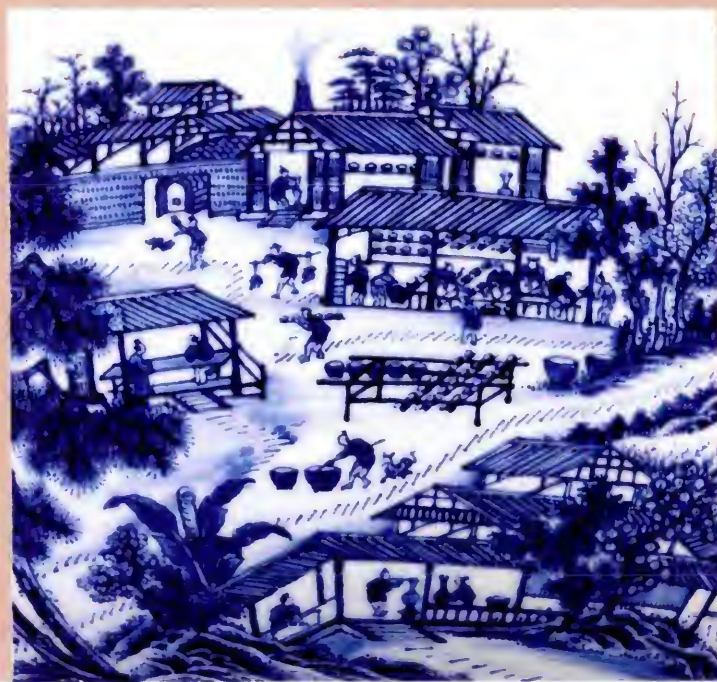


3 飞龙

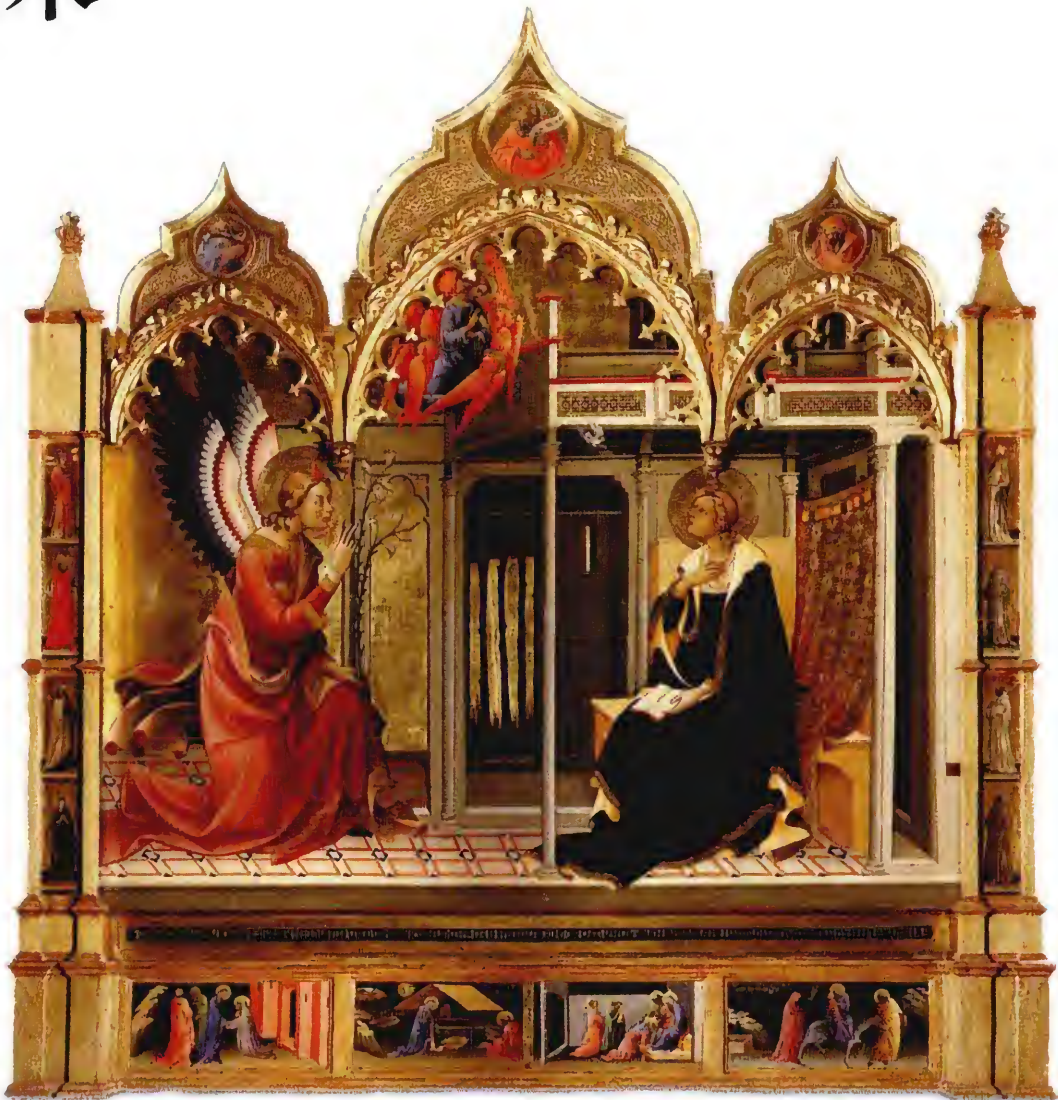
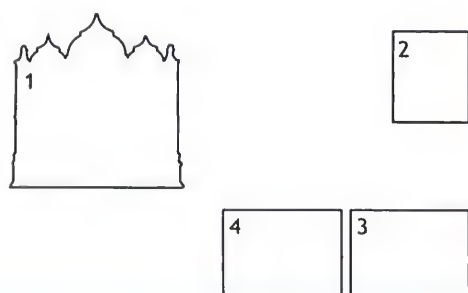
皇家龙形通常被画上五只龙爪。按照中国的数字命理学，奇数也是幸运数字，5表示吉祥与威权。飞龙周围的那些装饰风图案表示云，寓意皇帝威权遍及天与地。这是王室权力的另一种象征隐喻。

瓷器

如下方插图中中国青花瓷盘的细节所示，瓷器的制作需要用到白墩子瓷土和高岭土瓷土，这两种瓷土要加水进行混合配制。这种可煅烧的混合物被放到温度高达1250摄氏度的瓷窑中进行烧制，烧出的瓷器很白、质地坚硬，而且耐用。如果做的是超薄瓷，就会薄到甚至可以透射光线。这种瓷器同时富于光泽，还可以用各种彩釉装饰，或者在上釉之前以钴蓝之类的色料先绘制图案。18世纪初之前，这种瓷器生产工艺为中国独有，因此当时中国出口的瓷器价格相当高。



国际哥特式艺术



- 1 《天使报喜》（1422—1423）
作者：洛伦佐·莫纳柯 材料：画板蛋彩
位于意大利佛罗伦萨圣三一教堂
- 2 《心之奉献》（约1400—1410）
作者：佚名 材料：羊毛、丝、挂毯
尺寸：247 cm × 209 cm
藏于法国巴黎卢浮宫
- 3 《威尔顿双联画》（约1395）内侧
作者：佚名 材料：橡木画板蛋彩
尺寸：单块画板 57 cm × 29 cm
藏于英国伦敦国家美术馆
- 4 《威尔顿双联画》外侧

国际哥特式艺术风格出现在14世纪末的欧洲，其特征是强烈的叙事性与宫廷般的优雅，并结合精确自然的细节、精致的装饰、现实真实的画面表象与丰富的用色。这种风格一直被艺术史家忽视，直到19世纪末期，巴黎卢浮宫艺术研究院教授路易士·孔拉约德（Louis Courajod）才首次指出这种艺术的国际特性。之所以说其国际化是因为那一时期，地理上相距甚远的欧洲各艺术中心出现的风格流派与技巧具有相似性。法国、意大利、奥地利、波西米亚（今捷克共和国）和英国的艺术家们都培育出一种艺术风格，强化了哥特艺术的元素，因此形成哥特艺术的最后繁盛期。同时，这也是早期文艺复兴（见150页）的前奏。

推动国际哥特艺术运动发展的因素正是当时引发欧洲政治、社会和文化领域危机的那些因素。神圣罗马帝国的衰退标志着基督教文化对西方世界的大一统格局终结。查理四世（1316—1378）死前，教会内部早有分裂，再加之教皇驻地迁移到亚维农，教会的绝对权威被进一步削弱。宗教危机为艺术中宗教主题的重构铺平了道路，幻想虚构元素与对虔敬个体的

大事记

1380	1386	约1395	约1400	约1405	约1413
查理六世加冕为法国国王，他当政的时期（1380—1422）与国际哥特时期恰好重叠。	哥特式的米兰大教堂开建，其设计更多源于法国而非意大利。	《威尔顿双联画》（见右页）面世，名称源于存放画作多年的威尔特郡威尔顿宅邸。	斯特凡诺·迪·乔瓦尼出生，人称“萨塞塔”。1423年，他创作了祭坛画，讲述圣安东尼修士的圣迹。	莫纳柯完成《逃往埃及》，结合了佛罗伦萨人形象与国际哥特式几何构图。	贝里公爵延聘林堡兄弟绘制《贝里公爵奢华祈祷书》插图（见132页），此书兼为祈祷书与历书。

描绘在创作中越来越受重视。教皇西迁，而查理四世却在布拉格登基谋权，这就推动了游历在欧洲各文化中心的艺术家们之间的对话。

宗教人物与场景是这一时期最主要的创作主题。在洛伦佐·莫纳柯（Lorenzo Monaco，约1370—1425）的《天使报喜》（见左页）中，可以明显看出画家的情绪强度与感觉的细腻微妙，作品的线条特别流畅优雅。他的板上蛋彩画《逃亡埃及》（约1405）和《圣母加冕》（1413）也体现出同样的特质。有些艺术家则忠实密切地关注自然真实，作品表现出极度丰富的绘画技巧，由此与之前的哥特艺术前辈有了明显区分，这其中以《威尔顿双联画》（见下图）为代表。这幅充满虔诚的杰作传承了天主教圣像的遗风，不过其作者至今不详，甚至对于作者可能是哪个国家的，艺术史家们也难有定论——这也从侧面证明了当时这种风格是多么地国际化。这幅祭坛装饰作品很可能是由英国国王理查德二世延聘画家所作，因为双联画外侧的盾徽和白色雄赤鹿是他的标志。这幅双联作品带铰链结构，可以像书那样合起来，因此携带方便，可在祷告时使用。双联画的内侧（见右下图）描绘了国王被引见给圣母的情景。

连绵的战争以及1337至1453年间英法百年战争所带来的巨大损耗，极大地改变了欧洲的社会与政治景观，并进一步影响到了欧洲艺术发展。刺绣挂毯《心之奉献》（见右上图）传递出旧秩序下的老辈欧洲人的怀旧情绪，他们追怀封建帝国时代皇家风范的奢华与瑰丽、老派的骑士风度与贵族价值观。经济危机与国内纷争大大动摇了贵族们的地位，商人与银行家构成的中产阶层则日渐壮大与强势。这幅挂毯因此成为贵族与商人之间权力之争的间接表达。影响力不断增强的资产阶级更感兴趣的可能是统治阶级侵吞民众利益而享受到的骄奢淫逸的生活，而不是那些优雅的习俗礼



1416	约1417	1423	约1425—1428	1427	约1440
年末，林堡三兄弟悉数亡故，疑为瘟疫所致。	教皇本笃八世被废黜，亚维农僭称教皇的时代结束，宗教大分裂谢幕。	新蒂莱·达·法布里亚诺完成《贤士来朝》（见131页），成为国际哥特式艺术的定义之作。	玛索利诺·达·潘尼凯勒（Masolino da Panicale，约1383—1435或1440）与马萨乔为佛罗伦萨布兰卡齐小教堂作画。	皮萨内罗与法布里亚诺联手创作各式壁画。	德国画家斯特凡·洛chner（Stefan Lochner，约1415—1451）创作《圣母子》，横跨国际哥特式艺术与早期文艺复兴风格。



仪——虽然这些礼仪举止犹如面具，有时把统治者修饰得更具魅力。

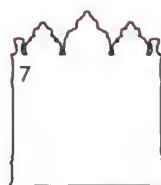
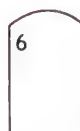
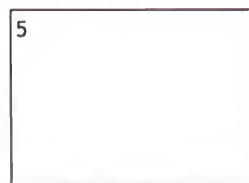
与国际哥特风格的优雅和情绪化的夸饰相结合的是一种新类型的人文主义，这种人本主义体现在艺术人物与主题的刻画上。在意大利萨卢佐的曼塔城堡恢宏的大厅墙壁上，吉亚柯莫·杰奎里奥（Giacomo Jaquerio，约1375—1455）的一位学生创作了系列壁画。这位画家的姓名无从考证，只留下“曼塔大师”的美誉。壁画中的一幅场景为《青春之泉》（见上图），讲述了老人在神奇的泉水中沐浴，重获青春的故事，作品充满着生动的细节与强烈的色彩。这位艺术家是与国际哥特风格关联的、对画面构图背后的运动感高度敏感的画家之一。国际哥特艺术美学的更多范例，一幅是让·马卢埃尔（Jean Malouel，约1360—1415）创作的《圣母哀悼基督圆画》（约1400），以其强烈的情绪与柔和、梦幻般的画面感观为特色；另一幅是杰奎里奥的《通往髑髅地之路》（1440），画布上内容充实、人物众多，无数尖锐的长矛暗示耶稣受难其实也是世人共同的苦难，强烈紧张的宗教氛围与高度优雅的构图一起成就了画面场景。

皮萨内罗（Pisanello，约1394—1455）是一位才华横溢的画家，他的很多作品是动物题材。他以装饰性的风景来衬托表现动物、植物、建筑与工艺品；对细节与画面的整体和谐给予了同样的关注，正如他关注画面人物的再现。在《圣母与鹌鹑》（见右页上图）中，圣母脚下的鹌鹑、其他鸟类、多叶的花环和水果与一幅理想化的圣母怀抱圣子肖像结合在了一起。由弗兰芒画家林堡三兄弟（活跃于1402—1416）绘制、在其死后由让·科隆贝（Jean Colombe）接替完成的《贝里公爵奢华祈祷书》插图（见132页）中，也随处可见动物、植物和开阔的风景，还有大量的贵族与农夫形象。

过往的艺术作品呈现理想典范主要注重想象和虚构的影像（如神话英

雄），而国际哥特式艺术则创造出一个结合了理想典范与现实主义细节描绘的人物综合体。此时，古典理想典范的呈示已带有一种回望往日辉煌的怀旧感。靳蒂莱·达·法布里亚诺（Gentile da Fabriano，约1370—1427）的《贤士来朝》（见下图）就体现出这两种艺术渊源的融汇，也代表了国际哥特式艺术运动的巅峰。这幅圣坛装饰画是为佛罗伦萨圣三一教堂的斯特罗奇小礼拜堂（Cappella Strozzi，现为圣器收藏室）而作，画面有着强烈的叙事感——国际哥特式艺术的典型特征之一。作者描绘了圣经中东方贤士朝见圣子的完整故事，画面中还有很多衣饰复杂华美的人。前景中最靠近圣母与圣子的数个较大人像，体现出尊贵而殷勤得体的骑士风范传统；在背景处，其他骑马者与猎人所组成的队列更富于生机动态，正向远处山上的塔楼城堡蜿蜒行进，队列中包括很多平民百姓。画面中间年轻国王的身后是佛罗伦萨银行家帕勒·斯特罗奇，他资助了这幅作品的创作，画家让他出现在画中以表谢意。

国际哥特式风格最重要的作品，即便单看其精微细节和不时出现的、繁复夸饰的局部，就能感受到明显的沉思冥想氛围，并有一种功用意图。其中很多小型作品可随身携带，便于观者随时面对画面来进行私密的冥思默祷。这些作品总试图让观者去了解熟悉画面中那庞杂的细节和人物的个体特征。在充分欣赏这些逼真呈现的人物形象、感受画面的华美与瑰丽之时，观者也被置于画面所构筑的空间和作品所透射出的光线中。作品营造如此氛围意在提升与拓展观者的精神维度。**BD**



5 《青春之泉》（约1420）壁画局部
作者：曼塔大师
位于意大利萨卢佐曼塔城堡

6 《圣母与鹌鹑》（1420—1422）
作者：皮萨内罗 材料：板上油彩
尺寸：50 cm × 33 cm
藏于意大利维罗纳老城区博物馆

7 《贤士来朝》（1423）
作者：靳蒂莱·达·法布里亚诺
材料：画板蛋彩
尺寸：303 cm × 282 cm
藏于意大利佛罗伦萨乌菲兹美术馆

《贝里公爵奢华祈祷书》 约1413—1489

作者：林堡兄弟 作于1402—1416

材料：羊皮纸上树胶水彩

尺寸：13.5 cm × 15.5 cm

藏于法国尚蒂伊市孔代博物馆



《贝里公爵奢华祈祷书》被很多人认为是世上最精美的手绘本，这是中世纪祈祷书的出色范本。书中为一天的每个礼拜时间都配以一小段文字，并为特定的宗教圣日配以日程、祈祷词、相应的诗章和弥撒曲。此书由法国贵族让·贝里公爵（1340—1416）出资绘制，他是中世纪视觉艺术的重要捐助人和热心的图书收藏者，为法国国王查理五世的弟弟。公爵延聘了弗兰芒画家林堡三兄弟——保罗、赫尔曼、让来为手抄本绘制小插图。此书未完成，三位画家与其赞助人便一起辞世。

所选图像是书中最知名的部分——十月的插图。画面前景部分有农夫在田间耕作，而远景是贵族们在塞纳河边的皇家宫殿前散步或交谈。宏伟壮丽的卢浮宫被描绘得很仔细，以至很多年来都有研究者细察这幅插图以更好地了解卢浮宫原初的样子。乡村劳作与奢华的宫廷生活形成对比，但画家以明亮的颜色、精致的笔触及昂贵的颜料稍微掩饰了上述冲突。BD



聚焦



1 太阳驿车

画面顶部的半圆中，一名车夫驾着驿车，载着耀眼的太阳。太阳驿车喻指太阳神的儿子费腾（Phaeton），图像取自一枚徽章，其中刻绘有东罗马皇帝赫拉克利乌斯将真十字架送还至圣城耶路撒冷的情景。半圆驿车图上方是天相与星座图。



2 卢浮宫

远景中查理五世的卢浮宫是从贝里公爵巴黎寓所纳勒宅邸（Hôtel de Nesle）的窗子向外看的样子。在贵族地位被欧洲的经济、政治和社会危机所动摇的年代，这里的卢浮宫意在重申贵族统治者的威权。



3 穿短衣的农夫

蓝色的短衣被描绘得很生动，农夫在撒播白布兜中的种子。林堡兄弟对作品的自然主义细节相当注意，这可以从前景人物投射在地面的阴影看出。如此精微的细节处理需要非常细腻的笔触与精准的观察力。



4 马背上的农夫

农夫骑马拖着犁耙地松土，以便播种。左下角一群鸟在抢食种子。这幅宁静有序的场景游离于乡村生活的辛劳现实之外，代表的是作为画作资助人的贵族们看世界的视角。

作者传略

14世纪70年代—1403

林堡兄弟14世纪70年代末或80年代初生于奈梅亨，即现在的佛兰德斯。至1402年，让与保罗在勃艮第宫廷画《圣经》插图——可能就是著名的中世纪《圣经》训喻手绘本。

1404—1412

及至1404年，三兄弟都为贝里工作。这位公爵大手笔资助艺术创作，热衷于搜罗手抄本。

约1413—1414

约1413年，贝里酝酿出一个雄心勃勃的计划。三兄弟1414年开始绘制《贝里公爵奢华祈祷书》，其中为重要宗教日程所作的十二幅全页插图是这部杰作中最精美与最富独创性的部分。

1415—1416

疑为罹患瘟疫，三兄弟死于1416年，祈祷书未竟。法国手绘插图画家让·科隆贝（约1430—约1495）于1485至1489年补充完成了作品。

朝鲜艺术：李氏王朝



李氏朝鲜背弃了之前高丽王朝奉行的佛教，将新儒学立为朝鲜官方的意识形态。为将朝鲜转化为新儒学政权和社会，李氏王朝的创建者李成桂（1335—1408）及其新儒家谋士采取了一系列反佛教举措，以削弱高丽时期主导国家事务的佛教寺院及旧贵族世家的财富与影响力。作为新一代的精英阶层，新儒家的文人仕大夫构成李氏王朝官僚集团的主体。

李朝支持明代中国及其儒家文化的中心地位，但也复兴了朝鲜的一些本土传统。李朝在中国文化的经典源流中寻找灵感，在视觉艺术领域，山水成为李朝绘画的主要品类。官方图画署画家安坚（活跃于约1440—1470）是朝鲜15世纪最杰出的画家。他师法中国两宋典范，但也体现了鲜明的李朝风格和自己的美学视野。他的山水画法在其一生中影响到了很多朝鲜艺术家。在《梦游桃源图》（见上图）中，安坚以强烈的明暗区域对比和劲朗的笔墨呈现出一处梦幻奇境。画面景观基于安坚的庇护人——安平大君所讲述的梦境。田园诗般的桃花源出现在画面右侧，周围环绕着险峻错落的峰峦。安坚不仅深谙中国绘画传统，更以一种新鲜的方式来阐释传统。

除了创作这类虚构想象之作，宫廷画家主要是为皇族及官员绘制肖像，还以绘画来记录朝聘仪式和大事庆典。很多朝鲜学者与官员自己也研习艺术，尤以书法和水墨丹青为盛，此二者被认为最符合文人仕大夫的身份。

对佛教的压制意味着佛教艺术在体量与数量上的式微，不过佛教仍保持着强大的文化影响力，尤其是在社会下层群体中。佛像画遗风渗透到了朝鲜民间绘画——或称“民画”中。民画以一种淳朴自发的风格描绘神话人物和象征幸运长寿的事物，比如鹿、虎、牡丹和仙鹤。17世纪以来，民



1 《梦游桃源图》（1447）
作者：安坚 材料：绢本水墨设色卷轴
尺寸：38.5 cm × 106 cm
藏于日本奈良天理大学图书馆

2 《书堂》（18世纪末）
作者：金弘道 材料：色印
尺寸：28 cm × 24 cm
藏于韩国首尔韩国国家博物馆

3 扁壶形瓷瓶（15世纪晚期）
作者：佚名 材料：粉青釉瓷
尺寸：高 21 cm
藏于美国纽约大都会艺术博物馆

大事记

1392	1400—1450	1419	1446	1500—1599	1636
最后一个高丽君主被废，李成桂称帝，建立李氏王朝，都城位于今首尔。	朝鲜陶工运用中国瓷器技术生产白瓷，专供皇帝世宗（1397—1450）宫廷使用。	世宗大王攻打朝鲜东南方海岛——被日本侵占盘踞的对马岛。	世宗推广韩字拼音书写系统以替代原先基于汉字的文字，意在鼓励民众读写。	瓷胎上敷设白粉的粉青瓷器开始制作。1592年日本侵略朝鲜后，粉青瓷器在日本风行。	满族人入侵朝鲜，迫使仁祖（1595—1649）投降。明朝崩溃，旗人压制下，朝鲜王朝更坚信其为硕果仅存的真正的儒家政体。

画被大量创作以迎合公众对此类图像的需求。民画画家出身平凡，在国境内四处游历，为各种主顾绘画，主题通常都是庆祝人生大事。

李朝的陶瓷艺术，最受称道的是白瓷，其体现了新儒家“纯洁”和“节俭”的道德理想。在李朝初期，还有一种与白瓷并行发展的粉青瓷（见右下图）。粉青瓷——最初被称为敷粉装饰灰绿瓷——以独特的釉色而闻名，其色调范围包括灰、绿和青。陶工们采用拉毛刮花法制图。首先在胎体上敷设一层白色粉料，然后在粉料上刻绘图案；随后将剩余粉料从胎体刮除，整件器皿上釉，最后再烧制。16世纪后，李朝陶瓷匠人都转向中国式瓷器的制作，粉青瓷因而失传。

17世纪晚期，朝鲜作为独立民族国家的意识日渐清晰，在艺术中也有所反映。18世纪最杰出的绘画成就是“真景山水”流派的出现，它不再沿袭将山水景物理想化的中国画写意传统。艺术家们以新风格描绘朝鲜风景，其中以郑敷（1676—1759）的《金刚全图》（1734，见136页）最为出色。另一种重要的艺术趋势是生活风情诙谐风俗画的产生。比如在《打作图》（1780）中，金弘道（1745—约1806）描绘了一个抽烟斗的懒散舍音*在旁观脱粒打谷的农民辛勤劳作。这类作品很受不断壮大的中产阶层欢迎。金弘道的另一幅作品《书堂》（乡村私塾，见右上图）则呈现了一位夫子老师给学生授课的情景。画面背景完全留白，画家只描绘不同的人物与各自的表情，这是典型的风俗画特征。

李朝晚期不再如早期那样严守俭朴清峻的新儒家美德，整个社会一度繁荣。钴蓝色料开始大量应用，青花瓷被普遍生产。财富不断增长的中产阶层品位提升，开始追求奢华的装饰艺术品。图案繁复华丽、镶嵌珍珠母的漆器成为风尚。整个19世纪，尽管文化与精神生活都大为丰富，朝鲜也遭遇了国内叛乱起义和外国入侵。1910年，在日本的帝国扩张进程中，李氏王朝最终被颠覆，朝鲜沦为日本的臣属国。**HY**



* 帮地主管理田庄者。

约1644	约1700	约1700	1876	1894—1895	1910
线条透视与明暗变化的西方绘画技法经由清代中国首次传入朝鲜。	最纯净的朝鲜白瓷——“皓月罐”出产，形制如圆月，个体大，釉色乳白。	朝鲜独特的“真景”文化风行，涵盖诗歌、风景画与书法。	与日本签订《江华条约》，朝鲜被迫开放，接受日本贸易。	第一次中日战争爆发，主要为争夺朝鲜控制权。朝鲜文化不再受中国影响。	日本与朝鲜签订从属条约，开始了对朝鲜长达三十五年的殖民统治。

《金刚全图》 1734
作者：郑敼 1676—1759



材料：纸本水墨
尺寸：130.5 cm × 94 cm
藏于韩国首尔三星艺术博物馆之李馆

《金刚全图》被认为是韩国国宝，标志着朝鲜艺术（见134页）的一个转折点。其灵动的环状构图是出现于17世纪末朝鲜“真景山水”流派的特征。真景山水作品描绘真实存在的风景，而且强调朝鲜土地上的风景。金刚山位于朝鲜半岛东部沿海，郑敦曾反复穿越游历。朝鲜王朝（即李氏朝鲜，1392—1910）以明代（1368—1644）中国为儒家文明中心，用中国经典古籍教育王朝精英。王朝的艺术家们也师法中国典范，绘制理想化的写意山水。1644年，满族入主中原，朝鲜王朝的心态随之改变。自此，朝鲜坚称其为正统儒家文明硕果仅存的传承者，很多学者文人的关注对象也转向朝鲜的土地和民众。正是在这种情境下，郑敦创作了《金刚全图》。IV

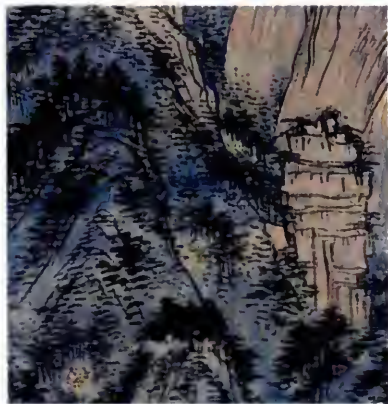


聚焦



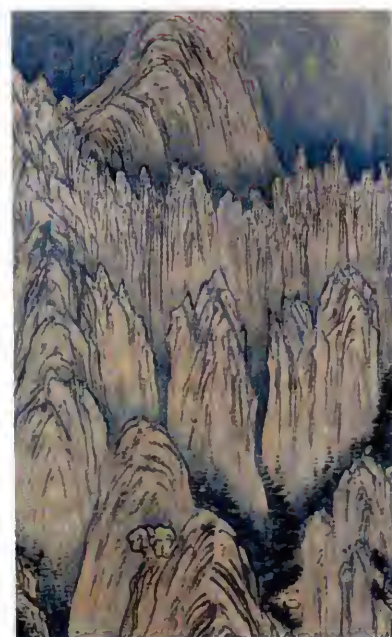
1 标题与签名

作者以金刚山为主题画过约一百幅画。这里局部小图右侧为画作标题“金刚全图”，左侧为作者的号“谦斋”，并附有作者铃印。



4 定阳（Jeongyang）寺

山水画中，画家通常突出山中的一些特定地点。这里，坐落在一片葱郁山坡上缘的是小小的定阳寺。郑敦之前也画过很多如地图般的金刚山图，还在图上将这一广阔区域的特色景物做上了标记。



2 陡峻山峰

郑敦很直白地表达了他对金刚山的生理视觉体验和心理情绪感受。积雪的险峻山峰以熟练流畅的斧劈皴法（因为其首创，故这种笔法被称为“郑氏多重垂直线斧劈皴”）呈现。画中共描绘了12000座山峰。最高峰为毗卢峰，位于画面背景处，峰上有水流入山下峡谷。



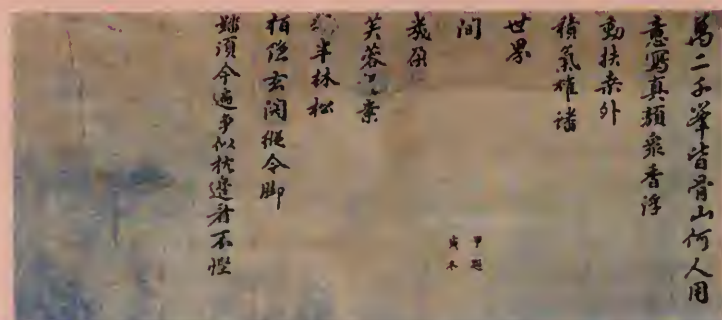
3 植被与岩石

不等画面干燥，郑敦就在原部位以大胆、由上向下的笔触重复绘画。整个画面结构有着精巧的平衡；柔和的植被形态以饱满、湿润的墨点来表现，而富于律动节奏的岩石则以细瘦、锐利的线条来描画。

画家的铭文题词

画面题词下方中间的四个小字表明此题词写于“甲寅年冬”（农历干支纪年六十年一循环），即1734年。题词内容如下：

万二千峰皆骨山，
何人用意写真颜？
众香浮动扶桑外，
积气雄蟠世界间。
几朵芙蓉扬素彩，
半林松柏隐玄关。
纵令脚踏须今遍，
争似枕边看不慳？



1400 1420 1440 1460 1480 1500

早期尼德兰艺术 (p.140)

●《阿尔诺芬尼夫妇像》| 扬·凡·艾克 (p.144)

●《降下十字架》| 罗吉尔·凡·德尔·维登 (p.146)

●《波蒂纳里祭坛画》| 雨果·凡·德尔·高斯 (p.148)

文艺复兴初期 (p.150)

《天堂之门》| ●洛伦佐·吉伯提 (p.154)

《圣安东尼多联屏画》| 皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡 (p.156) ●

《春》| 桑德罗·波提切利 (p.158) ●

日本艺术：禅宗画派 (p.160)

文艺复兴：威尼斯画派 (p.164)

文艺复兴盛期 (p.172) 《蒙娜·丽莎》

《西斯廷教堂穹顶壁画》| 米开朗基罗

《加拉忡亚的凯旋》| 拉斐尔

北方文艺复兴 (p.176)

●《启示录四骑士》

伊斯兰艺术

2 | 15和16世纪

非洲艺术：近代早期 (p.198)

非洲面具 (p.200) ●

1400 1420 1440 1460 1480 1500



《松林图》屏风画 | 长谷川等伯 (p.162) ●



图》| 乔瓦尼·贝里尼 (p.166)

图》| 乔尔乔涅 (p.168)

●《酒神巴克斯与阿里阿德涅》| 提香 (p.170)

多·达·芬奇 (p.176)

●《大使像》| 小汉斯·荷尔拜因 (p.190)

布雷希特·丢勒 (p.186)

| 希罗尼穆斯·鲍希 (p.188)

《伊卡洛斯坠落》| ●彼得·老布鲁盖尔 (p.192)

●《阿尔达比勒地毯》| 卡山的马克苏德 (p.196)



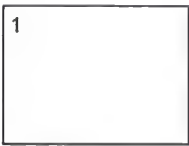
主义 (p.202)

●《基督从十字架降下》| 彭托莫 (p.204)

●《丘比特与维纳斯寓言》| 阿格诺罗·布隆齐诺 (p.206)

●《奥伽斯伯爵的葬礼》| 埃尔·格列柯 (p.208)

早期尼德兰艺术



- 1 《圣母子与帕勒教士》（1436）
作者：扬·凡·艾克 材料：板上油彩
尺寸：122 cm × 157 cm
藏于比利时布鲁日格罗宁根博物馆
- 2 《梅洛德祭坛画》之《圣约瑟》（约1425）
作者：弗兰芒大师 材料：橡木板上油彩
尺寸：64.5 cm × 27 cm
藏于美国纽约大都会艺术博物馆

“早期尼德兰艺术”这个概念是指创作于低地国家——约略等于今比利时和卢森堡两国区域——的作品。这种艺术风格也称为“佛兰德斯或弗兰芒画派”，在15世纪达到成熟期，此时的尼德兰画家们针对自己的创作题材摸索出一种与过往其他画派大异其趣的风格和表现手法。他们对国际哥特式（见128页）绘画宫廷般的优雅和过度铺陈不以为然，转而投向一种新型现实主义。高度戏剧化的场面被日常室内场景所取代，神性与现实在这些场景中并行不悖。透过以扬·凡·艾克（约1390—1441）、罗吉尔·凡·德尔·维登（约1399—1464）、汉斯·梅姆林（约1430或1440—1494）和雨果·凡·德尔·高斯（约1440—1482）为代表的尼德兰画家们留下的艺术遗产，人们可以深入了解当时的世界。

早期尼德兰艺术成功的关键在于该地区的经济繁荣。当地的纺织业者在羊毛贸易中扮演着重要角色，北方便利的港口更推助尼德兰成为了一个繁忙的世界性市场。15世纪80年代以前，布鲁日一直是该区域的主要港口。后来，因其港湾为淤泥充塞，安特卫普便取而代之。商业活动的增加带来了重要的艺术资助新来源，艺术家们也闻风而至。这一时期的重要画家中有很多并非佛兰德斯人，而是来自外地，比如梅姆林，就是从德国来

大事记

1411	1416	1425	1436	1460	1475
勃艮第公爵“大胆腓力”死后五年，斯吕特和克劳斯·德·韦弗（1380—1439）完成了腓力墓地的作品。	可能是法国瘟疫爆发，导致佛兰德斯出生的林堡三兄弟悉数亡故。	凡·艾克搬到布鲁日，为“好人腓力”工作。	凡·德尔·维登成为布鲁塞尔的官方画家，收到各国很多绘画要约。	凡·德尔·维登绘制《年轻女士肖像》，它是对一名年轻女性的心理学研究与表现；女子凝视下垂的目光与紧扣的手指暗示了内心的不安。	凡·德尔·高斯成为根特画家行会会长。

到凡·德尔·维登手下工作。佛兰德斯繁荣商业所成就的艺术资助人中很多也是来自异地他乡。一些代表作，比如扬·凡·艾克的《阿尔诺芬尼夫妇像》（1434，见144页）和凡·德尔·高斯的《波蒂纳里祭坛画》（约1475，见148页），就是由意大利商人资助绘制的，而受到意大利人资助的绝非仅有这两部作品。

15世纪初期尼德兰艺术所取得的巨大进步与肇始于意大利并扩散至欧洲大部分区域的文艺复兴（见150页）直接相关。在短时间内，对于描绘人物和自然世界，画家们已变得更有信心。15世纪初，尼德兰艺术的领军人物为迈尔乔·布鲁德拉姆（约1350—约1411），其存世的主要代表作为尚摩尔的查特修道院（Chartreuse de Champmol）的祭坛画侧翼（约1394—1399），该修道院由勃艮第公爵“大胆腓力或菲利普”于第戎修建。此画作呈现出一些自然主义痕迹，但本质上还是哥特风格。画面由金色背景衬托，远景呈装饰化风格，画面空间的表现手法略显笨拙。及至15世纪30年代，尼德兰艺术已经焕然一新：人物与环境背景统一谐调，画面呈示的景物更显真实。

变革的最初迹象来自于雕塑领域，变革先锋为克劳斯·斯吕特（约1350—1405或1406），其最佳作品也是应邀为尚摩尔的查特修道院所作。这当中包括系列《圣经》先知雕像，表现出一种粗犷而生机盎然的自然主义观感，与其同代人那优雅装饰风的雕塑相差甚远。斯吕特的作品无疑影响了“弗兰芒大师”的风格。弗兰芒大师为早期尼德兰画派最初的伟大画家之一，其身份不详，但很多学者认为他就是罗伯特·康宾（约1375—1444）——来自比利时图尔奈的杰出画家，很可能教过凡·德尔·维登。这位大师以一种雕像般的厚重风格来绘制人像，其艺术特点为学生所传承。大师创作梅洛德祭坛画，其中一板画的是圣约瑟（见右图）；圣母玛利亚的丈夫在此被呈示为现代木匠的模样，正忙着制作捕鼠夹；约瑟身后的窗外是弗兰芒城镇景象。

随着弗兰芒地区的繁荣，各行业公会、民间机构的财富和重要性不断增加，艺术家也由此受益。这一时期最具影响力的画作之一，凡·德尔·维登的《降下十字架》（约1435—1440，见146页），由行业公会而不是某个神职要员或贵族资助。这一变化很有意义。很多行会也是宗教兄弟会，成员汇集到一起做礼拜和施行慈善；他们还竞相资助艺术家为自己的协会创作重要的作品。考虑到这种情形，艺术家们加入宗教兄弟会也就不难理解了。凡·艾克死后，成为布鲁日画家的领头羊的佩特鲁斯·克里斯图斯（Petrus Christus，约1410—1475或1476），就是一例。有记录显示，他和妻子都属于“枯树”兄弟会，其成员包括勃艮第公爵和其



1477	1478	1482	约1500	1508	约1512—1515
重要的艺术资助人——勃艮第公爵战死，佛兰德斯归于哈布斯堡家族统治。	凡·德尔·高斯放弃根特的成功事业，去布鲁塞尔附近的罗德修道院，成为庶务修士。	哈布斯堡王朝的马克西米利安一世成为尼德兰统治者，其政策不受尼德兰人民拥戴。	希罗尼穆斯·鲍希（约1450—1516）在三联画《尘世乐园》（见188页）中暗藏了自己的肖像。	扬·古萨特（约1478—1532）访学意大利，受文艺复兴绘画影响，并将其引介至弗兰芒艺术。	大卫对《逃往埃及中途停留》（ <i>The Rest on the Flight to Egypt</i> ）的色彩应用与题材处理显示出其受到意大利文艺复兴的影响。



3 《金匠在店铺》（1449）

作者：佩特鲁斯·克里斯图斯
材料：橡木板上油彩
尺寸：100 cm × 86 cm
藏于美国纽约大都会艺术博物馆

4 《波蒂纳里圣母像》（约1468）

作者：梅姆林
材料：板上油彩
尺寸：44 cm × 33 cm
藏于美国纽约大都会艺术博物馆

5 《圣徒围坐圣母周围》（1509）

作者：杰拉德·大卫
材料：布上油画
尺寸：118 cm × 212 cm
藏于法国鲁昂美术博物馆

他贵族家庭。受布鲁日金饰品行会资助，他绘制了《金匠在店铺》（见上图），描绘了一对着装华丽的基督徒夫妻正在挑选结婚戒指的情景。画家以高超的自然主义技法描绘了各种织物面料，还以桌上凸面镜里的图像让观画者产生与画面空间互动关联的感觉。在早期尼德兰绘画中经常出现镜子。

弗兰芒城镇的富足体现在各行政当局对高质量艺术品的自觉赞助上。举例来说，1468年，鲁汶任命迪里克·鲍茨（约1420—1475）为该市官方画家，这让鲍茨得以完成他最壮观的受资助作品：两块赫然陈列在市政厅内、描述奥托皇帝生平的大型画板。两个画面场景中包含众多市政议员的肖像，这也预演和开创了一个特色传统，即后来在该地区大行其道的群体肖像传统。鲍茨那种肃穆庄严的风格在梅姆林的《波蒂纳里圣母像》（见右页上图）中亦有所体现。这幅画像原先是一幅宗教三联画作品的侧翼。画家特意淡化省略了背景，以便让观画者能完全专注于圣母玛利亚脸上的微妙表情。圣母侧视，避免与观者有直接的目光接触，这也是尼德兰艺术的典型表现手法。梅姆林画人像所采用的现实主义写实技法给布鲁日另一位著名的画家杰拉德·大卫（Gerard David，约1460—1523）的作品带来了显著影响。在《圣徒围坐圣母周围》（见右页）中，大卫将人物构图组织得井然有序，但每一个体人物形象则并未理想化、概念化。大卫主持的画室相当忙碌，他的毕生作品成就了尼德兰艺术的一个高度标杆。

艺术赞助的风行提升了尼德兰艺术家的地位。在15世纪早期，画家

不是为教会工作，就是依附于皇室或贵族家族。在这样的局势下，不可避免地，艺术家们被要求就大量无长期价值的速朽题材进行“命题作文”，诸如绘制盾形族徽、旗标、宴会与婚礼装饰画等。比如，凡·艾克被东家安排去给雕像镀金和上色，而凡·德尔·高斯则在“大胆查理”大婚时负责街道装饰、给“好人腓力或菲利普”的葬礼制备送葬队列旗标、为教皇出巡绘制横幅等。及至15世纪下半叶，尼德兰画家就独立得多了。梅姆林和凡·德尔·维登都主持大型画室，主顾遍及各国。

与意大利同行不同，尼德兰画家凭直觉来组织和创作作品，不曾设计出一套系统方法来测算比例或透视效果。他们也是最早探索油画可能性的一群人，尤其是凡·艾克，他将油画创作提升到了一个新高度。他以半透明油彩层叠覆盖，使笔下的色调难以觉察地微妙混合，以便成功地描绘微小物体。在他的推动下，凡·艾克及其后进能够在作品中以前所未有的细腻笔触来呈现他们身边的世界。在《圣母子与帕勒教士》（*Madonna and Child with Canon Joris van der Paele*，见140页）中，画家体现出其最大限度的精湛技法。教士的形象特征表现得如此精确，以至于医生能够诊断出他正遭受的是什么病痛；因他手持的眼睛镜片的折射，经卷上的文字亦轻微扭曲；圣乔治站在教士旁边，其闪亮的头盔上映照出圣母和圣子。

尼德兰画家为油画带来的新体验和机遇而沉迷、狂喜。他们怀着诚挚的新鲜感去描绘世界，仿佛是初识人世。甚至在处理《圣经》题材时，他们也依循这样的路线。海特亨·托特·辛特·扬斯（1465—1495）描绘了耶稣让已死的拉撒路复活的场景，神迹呈现的背景竟然是弗兰芒乡村，而围观者甚至穿着15世纪的服饰。这种明知故犯的时代错误其实根本没有任何亵渎神明的意图。因为当时的精神革新运动对弗兰芒人的宗教情感影响很大，信众被鼓励去构建一种密切的但私人化的方式，以与神沟通接近。很多尼德兰画家的作品都表现出一种简单质朴的虔敬：凡·德尔·维登的作品情绪强烈，仿佛对耶稣的受难感同身受；凡·德尔·高斯的作品表现出宗教的神秘感；而大卫和梅姆林的作品则体现了一种宁静温和的静思默祷氛围。¹²



《阿尔诺芬尼夫妇像》 1434

作者：扬·凡·艾克



约1390—1441

材料：橡木板上油彩 尺寸：82 cm × 60 cm

藏于英国伦敦国家美术馆



扬·凡·艾克这幅作品中出现的人物被认为是居住在布鲁日的富有的意大利商人乔瓦尼·迪·尼科拉·阿尔诺芬尼及其妻子。他们出资请凡·艾克绘制这幅肖像可能是为了庆祝两人订婚或结婚，但对于创作该作品的真正意图是什么，学者们还存有争议。有人提出这幅画是用以纪念阿尔诺芬尼的亡妻，夫妻二人同时出现在画中是为了纪念他们曾经的姻缘。不过，这幅画显然不是那种常规的婚庆肖像。画面中的男子表情肃穆，两人的姿态也过于正式，几乎没有什么喜庆氛围；妻子的手看上去正要从丈夫手中抽离。因此，画面上的这对夫妻更像是在进行某种庄严的宗教活动。墙上的念珠、镜子周围的圣经主题装饰与弃置一旁的鞋子都暗示了潜在的宗教基调。

画中妻子的身形似是已然怀孕，作者以此指呈男女之间的世俗婚姻关系。而且，这场婚姻也是一次商业联姻；夫妻二人都来自富庶的商人家庭，他们的富有在画面中被直接呈现：他们的服饰高档，左侧桌子上随意散放着高价的进口橙子，地板上铺设了安纳托利亚地毯，家具丰足。画面中最能体现画家功力和技法的是对墙上凸面镜的描绘，作者以此来展示他处理微小细节的高超技能。画家的签名隐藏在镜子上方华丽的装饰纹案中。12

聚焦



1 手

对画面下层的红外线照射研究显示，凡·艾克曾给这只手的姿势作过几处微小调整。这里的手势很重要，鉴于二人牵手的姿态不自然并且相当正式，这可能是表示他们正在为结婚起誓。



4 鞋子

这双男用木套鞋并非仅是世俗家庭生活的简单细节，它更是一种象征指代，暗示了《出埃及记》中的这段话：“除去脚上的鞋子，因你立足的所在，乃是神的土地。”鞋子如此显眼地出现在画面中，是为了隐喻画面所呈现的事件的宗教特质。



2 凸面镜

镜子周围环绕的十个装饰圆形中，可以辨认出是耶稣受难的场景。镜面中有两个男性的身影，其中一个可能是画家本人，这就让镜子上方的拉丁文签名“扬·凡·艾克1434年于此”有了更多的意义。



3 女人形象

尽管女子提起长裙垂褶的姿势只是当时的一种风尚，但她看上去似已有身孕。而且，她身旁的很多细节也暗示了生命的孕育。在她侧后方，雕刻的龙形代表圣马嘉烈（St. Margaret），她是女人生育的守护神。

作者传略

约1390—1424

凡·艾克的早年生活几无可考，有认为他出生在位于今日比利时境内的马泽克。他最初进入文献记录是在1422年，当时他在海牙，为巴伐利亚施特劳宾公爵、同时也是荷兰与埃诺省伯爵的约翰三世的宫廷工作。

1425—1431

他一直服务于约翰三世宫廷直至后者死于1425年。随后，他进入勃艮第公爵腓力三世的王室，作为宫廷画家和随身侍从，在布鲁日和里尔为王室工作。身兼王室侍从，他要执行一定量的外交使命。

1432—1434

他在布鲁日购置房产，进入事业高峰期。1432年，完成《根特祭坛画》，以其自然主义风格开创了绘画新天地。此阶段还应约绘制《阿尔诺芬尼夫妇像》等付酬作品，获利颇丰。

1435—1441

他继续为勃艮第公爵服务，并完成大量付酬肖像画。死于布鲁日。

《降下十字架》 约1435—1440

作者：罗吉尔·凡·德尔·维登

约1399—1464

材料：橡木板上油彩

尺寸：220 cm × 262 cm

藏于西班牙马德里普拉多博物馆



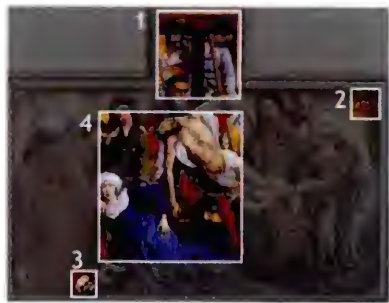
1 空间

画面中心的空间是近乎扁平的，但画家创造出令人信服的立体幻觉，特别是在画面顶部。梯子上帮佣的头有部分被挡住了，他伸出右手抓着木架钉子；耶稣圣体刚被他从钉子上卸下。



2 十字弓

为答谢赞助绘画创作的弓弩手们，在画面的四个上角，凡·德尔·维登各画了几张小小的金色十字弓，它们仿佛铁艺窗饰，加深了画面雕塑般的立体感。耶稣圣体的姿势也如箭已射出的十字弓。



约1399—1431

罗吉尔·凡·德尔·维登生于比利时的图尔奈，原名罗吉尔·德·勒·帕斯丘，其父制刀为生。据信罗吉尔的艺术生涯以打金为开端，1427年师从“弗兰芒大师”，学艺五年。他的技艺很快便比肩其师，并被师父效仿。

1432—1436

图尔奈圣卢克画家行会于1432年接纳罗吉尔，并尊其为大师。及至1435年，他已迁移至布鲁塞尔，其名字改为荷兰语即为凡·德尔·维登。一年后，他荣获布鲁塞尔市政官方画家之终生职位。

1437—1449

他开始承接大量显赫人物的付酬绘画业务，邀约来自各市政当局、宗教界和私人，有些来自国外。他绘制肖像，也画宗教题材，并主持着一个大型画室。其主顾包括王公贵族，如勃艮第公爵菲利普三世。1441年，扬·凡·艾克亡故，罗吉尔·凡·德尔·维登成为公爵府上的首席肖像画家。

1450—1464

据认为，他于1450年去罗马漫游，会见意大利艺术家与资助人。其间为诸如佛罗伦萨美第奇家族这样的显赫世家画像。他声誉日隆，其作品以强烈的感情、自然主义细节和激动人心的特质吸引了法国、德国、意大利和西班牙的追随者。他对欧洲绘画的影响延续至16世纪中期。

通常认为这是罗吉尔·凡·德尔·维登最优秀的作品。此画影响巨大，并激发其他尼德兰画家绘制了许多仿效之作。这幅祭坛画描绘了基督受刑后圣体从十字架上降下的场景。此画出资方为位于今日比利时境内鲁汶的弓弩手组织——圣乔治会，画作完成后最初陈列在该协会位于（鲁汶古城墙外）圣母院的小礼拜堂中。此作很可能伴随有侧翼画，惜已不存。画作始创于15世纪30年代中期，当于1443年之前完成，因此年已出现其复制品。及至1548年，此画被尼德兰摄政女王——奥地利哈布斯堡王朝的玛丽公主搜罗在手；几年后，又传至玛丽的侄儿——西班牙国王菲利普二世手中。这幅非凡的杰作出色地融合了现实主义风格与技术机巧。在一个浅浅的盒子状木框架中，凡·德尔·维登成功呈现了十个几乎真人大小、栩栩如生的人物形象。他充分利用这个极度拥塞的空间，以身姿弯曲、肢体相互接触叠加的人物来强化那种无助的痛苦孤绝。狭小的空间中，人物无法伸展肢体或移动，但他们的情绪感受却被表现得一览无余，令人心惊。人物中，有的因悲恸而交叉拧扭手指；有的掩面悲泣；有的面如死灰，眼神空无寂灭。这些形象共同传达出画面信息：这是一个悲痛欲绝的时刻，耶稣之死令他们情绪爆发、失魂心碎，且无以告慰。**12**



3 骷髅

耶稣是在各各他、也即“骷髅之地”、“髑髅地”被钉上十字架。很多耶稣受难画中都出现了一个骷髅，因为据说亚当也是被葬在各各他。骷髅在此暗示了耶稣受难是在赎偿亚当和夏娃所犯的原罪。



4 人像的对称

画面构图的中心是耶稣与圣母。两人的身形互为呼应，绵软的躯体都弯曲成S状，彼此的手臂相平行，肤色是同样的死灰。福音使徒圣约翰（最左侧）那弓形的身姿与抹大拉的马利亚（最右侧）的身姿更强化了这种对称。

《波蒂纳里祭坛画》 约1475

作者：雨果·凡·德尔·高斯 约1440—1482



材料：木板油彩

尺寸：中间画板 253 cm × 304 cm

左右侧翼画板 253 cm × 141 cm

藏于意大利佛罗伦萨乌菲兹美术馆

雨果·凡·德尔·高斯的这幅祭坛画由托马索·波蒂纳里出资，为佛罗伦萨新圣母玛利亚医院内设的圣伊基迪奥教堂而创作。在受资助的宗教画中安插资助者家人的肖像是当时常见的做法，因此在左侧翼画板上可以看到波蒂纳里及其两个儿子在向圣母子跪拜，波蒂纳里的妻子和女儿则在右侧翼画板中跪拜。左侧翼两个小儿子身后伴随的是与他们同名的两位圣徒——基督使徒圣多马与旷野苦修僧侣之父圣安东尼，而在右侧翼母女后方的则是圣马嘉烈和抹大拉的马利亚。当时的尼德兰画家经常冀望得到欧洲南部国家富有阶层的资助，这幅祭坛画便是一例，它的创作获得了一笔源于意大利的巨大资助。波蒂纳里当时常驻在今日比利时境内的布鲁日，是佛罗伦萨美第奇家族银行在布鲁日业务的负责人。他出资赞助这幅三联祭坛画的创作，是为了让美第奇总部不至于因他身处江湖之远而将他淡忘，同时也是为了显示他忠于职守，并对公益事业热心扶持。

1483年，祭坛画从佛兰德斯运出并安装在佛罗伦萨的医院教堂，以其过目难忘、细致入微的自然主义风貌给当地画家带来了相当大的影响。尤其是中间画板的构图非比寻常，尽管看上去类似于传统的基督诞生场景，但画面很有神秘色彩，表现出对于受领圣体的赞颂和美化。那些《圣经》中的宗教人物神态庄严肃穆，凝视着躺在地上的圣婴基督，圣婴近旁地面上的十字符号象征着他未来的献身；一旁微笑喜乐的牧羊人如同教堂里虔敬谦卑的礼拜信徒。前景中的小天使身穿像神父那样的袍服，准备主持弥撒；右后牛棚里牛头上方出现了一个在惊奇窥望的小魔鬼。左侧翼画板左上方，圣母玛利亚和约瑟走在崎岖的山路上，去往伯利恒；右侧翼画板背景中则出现了东方三贤。**12**

图像局部示意





作者传略

约1440—1468

凡·德尔·高斯很可能出生于比利时的根特，直到1467年才出现有关他的可靠史料记录，此时他成为根特画家行会在册的自由创作者，已是大师级别。这样的“职称”级别表示他已经有相当的知名度，因此次年他被召至布鲁日，协助绘制公共场所装饰，为“大胆查理”大婚庆祝。

1469—1473

他为根特市绘制了系列旗标横幅及其他临时性的装饰画，其中无一留存至今。不过，高斯声誉日增，1473年左右被推举为根特画家行会会长，并担任此职务至1475年。

1474—1475

他从不在画作上签名，但那唯一有明确史料记录的作品《波蒂纳里祭坛画》就创作于这一阶段。1475年，他离开根特，去往布鲁塞尔附近的“红房子修道院”（罗德修道院）。该修道院属于奥古斯丁修会。

1476—1482

作为庶务修士，高斯可以继续作画与旅行。也有尊贵人物去修道院拜访他，其中包括奥地利大公马克西米利安。高斯晚年消沉抑郁、精神不稳。1481年，他精神错乱；为防止自残，人们将他束缚监护。次年，高斯辞世。



1 建筑

尼德兰画家常在基督诞生场景中运用建筑细节来象征新的宗教秩序。墙上的竖琴雕刻喻指《旧约》中的大卫王和耶稣的父母先民。相比之下，基督诞生于有着哥特风格的廊柱的较新的建筑中。



2 牧羊人

大部分基督诞生场景中，牧羊人和东方三贤一起出现，来朝见耶稣。凡·德尔·高斯在这里不同寻常地突出表现了牧羊人。他们的面部表情富有特色和个性，与现场很多人那理想化、程式化的形象特征构成明显对照。



3 东方三贤

东方三贤带领随从赶赴现场。一名臣僚在前面为一个跛子问路，在他身后，三位贤明圣王并肩骑行。他们经行的是一片北方地貌，其中的房屋可辨认出是尼德兰民居，光秃秃的树木表示时间是在冬季。



4 波蒂纳里的女儿

尼德兰画家在宗教场景中插入资助者家人的肖像时，坚持中世纪画家通常的做法，把资助者家人画小一号，这样就淡化了其形象特征与画中其他宗教人物的差异。伴随波蒂纳里女儿玛格丽塔的是生育守护神圣马嘉烈；画中可看到马嘉烈那传统的象征物——龙。



5 静物

这些静物是领受圣体或圣餐的象征；因为画作被放在祭坛前，所以这些静物的出现并不突兀。那一捆麦子寓意圣餐饼；花瓶上方的葡萄藤叶和葡萄喻指圣餐酒。红色的康乃馨代表基督受刑十字架上染血的钉子。

文艺复兴初期



文艺复兴标志着欧洲历史的转折点，宣告了中世纪谢幕，现代世界的黎明到来。文艺复兴这个概念意味着“再生”，指的是人们对古希腊和古罗马时代的知识传统与艺术瑰宝的兴趣重生。曾经被西方世界弃置一旁的经典著作，比如柏拉图、亚里士多德、西塞罗和荷马的作品，被重新发掘出来；一种全新的人文主义观念开始普及，对人性 and 人类活动的成就给予了最高敬意。尽管文艺复兴根本不排斥神学理论，而且艺术家们继续从基督教崇拜与宗教符号体系中寻找创作灵感，但此时艺术对于宗教题材的态度与处理方式已经与中世纪教会的训喻大异其趣，因为中世纪教义的论调是：没有神的协助，人类只会一事无成。

对于古典世界的重新认知急剧改变了意大利的绘画、雕塑和建筑艺术。人们研究古罗马历史与神话以寻找新的创作主题和题材。中世纪时通常呈现出扁平 and 线型特征的宗教艺术，此时也变得更具有自然写实风格，体现出对人物形态和自然事物更真切的观察，同时这也是诸如透视等艺术技巧提升的结果。15世纪，在佛罗伦萨，很多人都相信自己已经生活在了一个全新的时代。在《论市民生活》（*On Civil Life*，约1432）一书中，任职于佛罗伦萨公务机构的历史学者马迪奥·帕尔米埃里（Matteo Palmieri）写道：“在乔托让绘画艺术慢慢复苏之前，绘画艺术何在？（中世纪绘画中）轮廓线条画出的人类形象简直就是讽刺漫画！很多年来，雕塑与建筑也沦为拙劣滑稽的艺术形式。直到今天，艺术才获得拯救，正从凋敝衰落中复苏。”在《佛罗伦萨文艺复兴五宗师》（见上图）中，对该地区文艺复兴起到定型作用的大师被集中收录。这幅画很可能是由保罗·乌切诺（约1397—1475）先开始绘制，最终由另一位画家完成。画像中每个人物下方的名字，从左到右依次是乔托（乔托·迪·邦多纳，约1270—1337）、乌切诺本人、多纳泰罗（多纳泰·迪·尼科罗，约1386—1466）、艺术史家和传记作者安东尼奥·马内蒂（1423—1497）

- 1

1 《佛罗伦萨文艺复兴五宗师》

作者：归于保罗·乌切诺名下

材料：木板蛋彩

尺寸：42 cm × 210 cm

藏于法国巴黎卢浮宫
- 2

2 《圣三一像》（约1425—1428）

作者：马萨乔

材料：壁画

尺寸：680 cm × 320 cm

位于意大利佛罗伦萨新圣母玛利亚教堂
- 3

3 佛罗伦萨圣母百花大教堂平面、截面和正面图（19世纪）

作者：朱尔斯·阿道夫·乔万特

材料：石版印刷

私人藏品

大事记

1402	1412	约1425	1435—1436	约1438	约1450
吉伯提被选中负责雕塑佛罗伦萨圣乔凡尼洗礼堂的青铜大门，费时二十多年才完成。	美第奇家族成为教皇指定的官方银行家。	二十四岁的马萨乔开始绘制佛罗伦萨新圣母玛利亚教堂的《圣三一像》，三年后不幸夭折。	布鲁内莱斯基完成佛罗伦萨圣母百花大教堂的圆顶。阿尔伯蒂完成影响力巨大的专著《论绘画》。	受基督教殉道者故事启发，多明我会僧侣弗拉·安吉里柯绘制《圣徒柯斯玛与圣徒达米安被斩首》。	弗拉·菲利波·利皮在《天使报喜》中画有雕刻石头，该雕刻为美第奇家族徽标。

及菲利波·布鲁内莱斯齐（1377—1446）。关于这些人物与名字的搭配存有争议，可能更准确的人与名对应排序（从左到右）是：马内蒂、多纳泰罗、乌切诺、马萨乔和布鲁内莱斯齐。

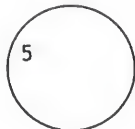
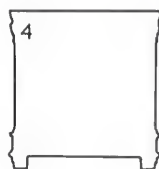
15世纪早期佛罗伦萨所见证的艺术繁荣无与伦比，尽管不能将其归因于某个单一的因素或个人，但布鲁内莱斯齐在建筑领域、多纳泰罗在雕塑方面和马萨乔在绘画上的重要贡献都居功至伟。1404至1407年间某个时段，多纳泰罗和布鲁内莱斯齐结伴赴罗马观摩研究并发掘那里的古代艺术遗迹。这次罗马旅居对意大利艺术的发展有着决定性的影响。明显是受到罗马古雕塑的启发，多纳泰罗开始雕刻锻铸首批真人大小、独立站姿的古风式雕像。与古代雕像相似，他的有些雕塑也是裸体人像。多纳泰罗在15世纪30年代创作的青铜《大卫像》，是文艺复兴时期最早的独立站姿裸体雕像之一。布鲁内莱斯齐是第一个文艺复兴建筑师，他测量了万神殿的圆顶以及其他的古代建筑，意在理解经典建筑的谐调比例。在设计佛罗伦萨圣母百花大教堂（见右下图）的巨大圆顶时，他完美运用了自己的工程天才。这座大教堂是该市最宏伟的建筑项目，始建于13世纪90年代，教堂中殿与唱诗圣坛在1420年左右才完成。布鲁内莱斯齐主持开建大圆顶时，中殿东端的大八角区仅有木质的屋顶；大圆顶在约1419至1436年间逐步建成。圆顶直径42米，顶上的十字架离地面距离为114米。身兼建筑师、艺术家、古文物专家和作家的莱昂·巴蒂斯塔·阿尔伯蒂（1404—1472）如此描述大圆顶：“结构是如此庞大，如陡峻山峰般升向天空，整个托斯卡纳都躺伏在此建筑的投影下。”也许有些令人惊讶，布鲁内莱斯齐在事业早期也遭受过挫败：1401年，他也提交了佛罗伦萨圣乔凡尼洗礼堂的青铜北门（见154页）设计方案，但被淘汰。最终，洛伦佐·吉伯提（约1380—1455）的设计方案被采纳。吉伯提的学生包括多纳泰罗和乌切诺。

布鲁内莱斯齐很可能是第一个演示线条透视原理的人，但线条透视得以成立的几何学基础，看起来则是由阿尔伯蒂提出的，其专著《论绘画》（1435）中有过概括论述。以线条透视这种技法，艺术家可以在平面上表现三维深度。作为一种科学，透视与研究影像和眼睛的光学紧密相关；但直到15世纪早期，在佛罗伦萨文艺复兴那独特的知识与艺术氛围中，作为绘画科学体系的透视理论才完全发育成熟。有史以来第一次，绘画领域有了一套数学系统，可以去计算随着距离的增加应该如何按比例缩小人像或物体。

在其他领域，布鲁内莱斯齐也是一个重要的创新者。他是首先重新发现单点透视法则的文艺复兴大师之一。画家马萨乔将布鲁内莱斯齐的理论付诸实践，在二维平面上营造出空间深度感。在佛罗伦萨的新圣母玛利亚教堂，马萨乔画了一幅小礼拜堂的景观图（见右上图），看上去这座小礼拜堂的门如同真实地在观者眼前打开——这就是“视觉欺骗”效果。画中



1453	约1455	约1455—1460	1469	约1470	1478
奥斯曼土耳其军队控制君士坦丁堡，众多艺术家与匠人逃离意大利，但不少希腊学者却来到意大利。	约翰内斯·古腾堡在德国美因茨出品《古腾堡圣经》，这是最早且最重要的印刷书籍之一。	皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡绘制了神秘难解的《耶稣受鞭笞》。	洛伦佐·德·美第奇在佛罗伦萨掌权，其专制统治成功有效。在任期间，艺术繁荣兴盛。	乌切诺以《林中狩猎》开创了艺术新境界，其构图具强烈透视特征。	洛伦佐的兄弟朱利亚诺·德·美第奇被敌对的帕齐家族谋杀，洛伦佐逃过此劫。



4 《天使报喜》（1432—1434）

作者：弗拉·安吉里柯

材料：画板蛋彩

尺寸：175 cm × 180 cm

藏于意大利科托纳迪奥切萨诺（主教）博物馆

5 《有圣安娜生平场景的圣母圣子像》（1452）

作者：弗拉·菲利波·利皮

材料：画板油彩

尺寸：直径 135 cm

藏于意大利佛罗伦萨帕拉提纳美术馆

6 《圣罗马诺战役之：托伦蒂诺枪挑贝纳迪诺于马下》（约1435—1455）

作者：保罗·乌切诺

材料：画板蛋彩

尺寸：182 cm × 323 cm

藏于意大利佛罗伦萨乌菲兹美术馆

庄严宏大的圣三一像——圣父上帝、十字架上的圣子耶稣、两者之间代表圣灵的鸽子——和其他人物（圣母玛利亚和圣约翰，以及门外两个求告的信徒）都呈现出逼真的三维立体观感，仿如雕像。马萨乔还在佛罗伦萨的布兰卡齐小教堂绘制过系列壁画，也很有创意。壁画中设计有亮度很强烈的虚拟光源，持续向一个固定的方向照射，并以相应的光影来塑造壁画人物，因此人物呈现栩栩如生的三维立体感。同样在这座教堂，马萨乔的作品之一《入教新人洗礼》（约1427），创造了几个那一时期最优秀的裸体男性形象。

弗拉·安吉里柯（约1395—1455）的《天使报喜》（见上图）中，房间是故事发生的场所，那按透视法急剧缩短的一系列廊柱明显体现出马萨乔对作者产生的影响。同样的天使报喜主题，安吉里柯绘制过好几幅画。这幅《天使报喜》严格遵循透视原理，表明其是文艺复兴早期的作品，但那繁花似锦的细节与金光四溢的装饰则是典型的国际哥特式（见128页）遗风。在画面远端左上部，安吉里柯描绘了亚当与夏娃被逐出伊甸园的情景；随着耶稣的到来，他们的原罪将获得救赎；而天使报喜则预示救主很快会降生。安吉里柯的色彩应用对皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡（约1415—1492）影响很大，后者一直在佛罗伦萨以外的地方创作，但他了解马萨乔、布鲁内莱斯齐和弗拉·安吉里柯。弗朗切斯卡作品的特质是宁静、庄严壮丽以及数学般的精确。事实上，他在生命的最后几年也确实致力于研究透视和数学。

弗拉·菲利波·利皮（约1406—1469）创作了《有圣安娜生平场景的圣母圣子像》*（见右上图）。他对几何学的应用信心十足，因此提供了文艺复兴时期透视构图的又一大师级范例。圣母的右眼位于画面的正中心，而正圆形则是当时宗教画常用的画面形式。作品严格执行的透视（在

* 圣安娜为圣母玛利亚之母。

画中数个不同的平面上都有采用），再配以对线条、人物皮肤和服饰织物的细腻处理，给画面带来了自然写实、真切可信的观感。桑德罗·波提切利（约1445—1510）是利皮的学生。虽然在波提切利的作品中，比如《春》（约1478，见158页），也能看出利皮风格的优雅，但这位年轻后进更追求自己独有的线性特色画风。他通过画面轮廓线的运用，表现出一种富有活力的韵律和流动感。

1432年，佛罗伦萨和锡耶纳军队之间爆发了圣罗马诺战役，战役持续了一天。在大概十五年的时间里，乌切诺以此役为主题，作有三幅画，均由列奥纳多·巴托里尼·沙林贝尼资助。《圣罗马诺战役之托伦蒂诺枪挑贝纳迪诺于马下》（见下图）赞美褒扬了佛罗伦萨的军队统领。乌切诺在画中采用投影收缩和单点线性透视法，以倾斜倒伏的长矛来显示没影点。画面效果看上去可能显得笨拙，但三幅战役场景画原先是要高挂在三处不同的墙面上，悬挂的位置会极大地影响人们观画的角度。

在这个伟大的艺术创新时期，美第奇家族开始控制佛罗伦萨的政治和社会生活。（洛伦佐·德·美第奇垂涎于乌切诺那三幅圣罗马诺画作，将画作从原处搬进了自己的宅邸。）尽管佛罗伦萨以共和为荣，但实际上统治该城市的是几个豪富家族。这些家族间也发生过很多暴力纷争，世代结仇。1478年，洛伦佐·德·美第奇完全掌控了这座城市，他以外交和政治手腕，让佛罗伦萨保持着相对稳定，直至其1492年去世。他对艺术的支持与资助使得这一时期密集的艺术活动得以持续至15世纪晚期，并达到高潮，出现了列奥纳多·达·芬奇（1452—1519）和米开朗基罗（米开朗基罗·波纳罗蒂，1475—1564）那样的巨匠。及至15世纪末期，在多个因素作用下，包括洛伦佐的去世、佛罗伦萨中产者的挥霍浪费和法国查理八世的入侵，艺术赞助中心从佛罗伦萨转移至罗马，也由此开始了艺术史的一个新时期——文艺复兴盛期（见172页）。PG



《天堂之门》 1425—1452

作者：洛伦佐·吉伯提 约1380—1455

材料：青铜和镀金

尺寸：外框 506 cm × 287 cm

藏于意大利佛罗伦萨，教堂艺术作品博物馆



1425年初，新近完成佛罗伦萨圣乔凡尼洗礼堂东门雕饰（见下方附加信息板块）后，受富有的羊毛商人行会捐助，身兼金匠、雕塑家和建筑师的洛伦佐·吉伯提应邀为该洗礼堂制作北门。东门雕饰取自圣经《新约》的二十八个故事主题，北门的雕饰题材则来自圣经《旧约》。吉伯提提出了新的设计方案，将雕饰板数量减至十块，这样每块雕版中就有空间来刻绘更多的叙事场景。群组人像出现在雕饰板中，浮雕各处的雕刻深度有着微妙的差异，体现出明显的三维立体观感。吉伯提利用文艺复兴早期在线性透视领域所取得的成就，增强了雕饰的三维效果，板上所刻绘的风景和建筑看上去都退到了远远的背景当中。

虽然大部分浮雕截止1436年都已雕铸完成，后继的清理与抛光工作仍持续了几乎十年，最后的镀金程序则直至1452年6月才全部结束。在此期间，吉伯提的工作室在整个佛罗伦萨是最受重视的。羊毛商人行会对这付新门欣赏不已，竟至于将吉伯提之前制作的那付东门移到了北门，而在正对大教堂的东门主入口处装上了这付新门。铜门被冠以“天堂之门”的称谓，因为信徒们是由此门进入，接受洗礼。1990年，当地管理机构以复制品替代了铜门，将原先的真品收藏于教堂艺术作品博物馆。PG



聚焦



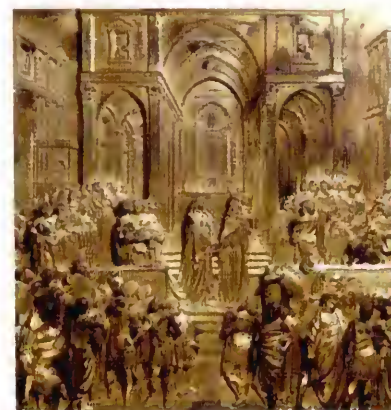
1 吉伯提肖像

两扇门雕饰版周围的框架上装饰有圆形头像，其中就包括吉伯提本人的头像。与头像交替出现的是雕刻龛位，每个龛位中有一个《旧约》人物或先知的小雕像。框架上空余部分的装饰是花卉和动物图纹。



2 约瑟的生平故事

吉伯提用深浮雕和浅浮雕来区分呈现约瑟一生（《创世记》37至65章）中三个不同的场景。右上部描绘的是约瑟被其兄长们扔进坑中，中间是约瑟在向众人分发粮食，左上部是约瑟表明他的身份，并原谅了哥哥们。



3 示巴女王

示巴女王驾临（《列王纪上》第10章）的场景中有巨大轩敞的廊柱穹顶。这里的构图预示了拉斐尔《雅典学院》（1509—1510）的构图布局。运用当时新建立的透视法则来描绘宏大的建筑，吉伯提营造出很强的景深感。

艺术家之间的竞争

1401至1402年间的冬天，羊毛商人行会为12世纪修建的圣乔凡尼洗礼堂捐建了一付新的青铜门，新门将取代14世纪30年代安德雷·皮萨诺为洗礼堂东入口制作的旧门。行会宣布举办一次竞赛，来征集设计制作人。亚伯拉罕用以撒献祭（《创世记》第22章）的情节被作为竞赛测试题材。竞赛的规则是参赛雕饰板也由行会资助，须在一年内完工，并要与既存大门的四叶装饰图案协调吻合。竞赛吸引了包括吉伯提、雅科波·德拉·奎尔齐亚和菲利波·布鲁内莱斯齐在内的六位雕塑家参加。每人都被布置去刻绘《旧约》中以撒被父亲亚伯拉罕拉去献祭的故事。吉伯提很聪明地完成了他的方案（见下图），通过描绘亚伯拉罕“向前伸出手，拿刀杀死了儿子”的这一瞬间，将亲子怜爱和顺从天命的悲剧冲突感浓缩在场景中。再三斟酌审议之后，羊毛商人行会与吉伯提签订协议，让他去制作一付铜门，铜门上的浮雕要描述基督生平的二十个事件，并包括《四福音书》使徒和教会四大神学家在内。二十年之后，前后共耗费22000弗罗林，新铜门终于完成并安装到位。



《圣安东尼多联屏画》

1467—1469

作者：皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡

约1415—1492

材料：板上油彩

尺寸：338 cm × 230 cm

藏于意大利佩鲁贾翁布里亚

国立美术馆



1454年，皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡便已签约为佩鲁贾的圣安东尼芳济各会女修道院绘制这幅大型多联祭坛画，不过直到十多年后作品才最终完成。多联画中心一联是圣母与圣子，两旁是四位圣人；从左到右依次是帕多瓦的圣安东尼、施洗者约翰、阿西西的芳济各和匈牙利的伊莎贝——芳济各第三修道会会员的女保护神。祭坛画底部描绘了四位圣人的生平故事。这幅多联作品的整体构图其实是有问题的，尤其是最上部的天使报喜场景，明显与其他场景不协调。上部的这一列科林斯式廊柱，根据直线透视原理逐渐缩短，每根柱子都在幽深寂寥的拱廊地板上留有淡淡的投影，这与下方圣人像的金色背景形成强烈对比。有解释说皮耶罗是遵照该女修道院的要求才将上部的这一场景改画到中间位置。还有人认为，多联画中的圆形小图和接近祭坛台面的下底部还绘制有其他场景，其中包括施洗者约翰的一幅圣像，可惜这些都已不复存在。PG



聚焦



1 天使报喜中的鸽子

这只鸽子旁边环绕有金色光晕、光线向下明显倾斜散射，指向圣母贞女玛利亚。鸽子下方列柱拱廊的透视线延伸后汇聚在背景最远处的墙上，形成强烈的深度感。



4 圣安东尼肖像

尽管有人认为多联画中心部分的有些地方为皮耶罗的助手所画，但帕多瓦的圣安东尼肖像被确信由皮耶罗绘制。圣徒那削去头发的光头顶被画得真实具体、形状清晰，甚至返照到他头上光圈的表面。这是一个卓越非凡的细节，大概只有皮耶罗，而不是其助手才能画出。



2 圣母玛利亚

贞女玛利亚迎接大天使加百列时，头微微低垂，双臂交叉在胸前，突出她以谦卑恭敬的姿态来接收圣子道成肉身的神圣信息。尽管姿势拘谨，玛利亚拿祈祷书的手势却是自然写实的，其中一只手指夹在书页中，以免找不到阅读中断的地方；这个细节强化了圣母的人性、虔诚和谦卑的特质。大天使的形象，也绝非来自于空灵轻飘的神界，而是具体可感、真实平静的三维立体人像。



3 圣芳济各和圣厄

在生命的末年，圣芳济各身上出现了耶稣在十字架上受难的“五伤”圣疤（双手、双脚和左肋的钉痕）。黑夜场景更加突出了这一圣迹所蕴含的情绪冲击。在金光衬托下，被钉在十字架上的耶稣划破漆黑夜空出现。这里的形象与最上方天使报喜中鸽子的构图位置形成呼应。

作者传略

约1415—1438

皮耶罗出生在意大利阿雷佐的桑塞波克罗村（Sansepolcro），其父为补鞋匠。他获得机会在佛罗伦萨画家多米尼克·威尼齐亚诺的工作室中当学徒。在佛罗伦萨，他还结识了当时其他的顶尖艺术家，其中包括菲利波·布鲁内莱斯齐和弗拉·安吉里柯。

1439—1440

他作为威尼齐亚诺的助手，为佛罗伦萨新圣母玛丽亚医院绘制系列壁画。

1441—1452

他返回阿雷佐，画祭坛画和壁画。1451年，前往里米尼工作，后又去了安科纳、佩扎罗和博洛尼亚。1452年，又应邀回到阿雷佐，在当地圣芳济各大教堂开始绘制系列壁画《真十字架的来历》（约1452—1465）。

1453—1479

他回到桑塞波克罗，次年应约绘制《圣安东尼多联屏画》。此阶段他在罗马也有大量创作，可惜未有作品留存。

1480—1492

他晚年罹患白内障。他有杰出的数学才华，开始致力于撰写几何学、应用数学与透视方面的理论专著，写出了第一篇论述透视数学原理的论文。最终失明，死于桑塞波克罗。

《春》 约1478

作者：桑德罗·波提切利 约1445—1510



材料：木板蛋彩

尺寸：203 cm × 314 cm

藏于意大利佛罗伦萨乌菲兹美术馆

对于桑德罗·波提切利这幅作品的内在意义一直难有定论。有一种观点认为，这只是几个故事片段的组合。画面右边是西风神泽费罗斯在追求林中仙女科洛尼丝，他们拥抱后，科洛尼丝化身为花神；画面中间是维纳斯，她是爱之神，并代表自然的生命孕育力量，维纳斯上方是蒙着眼睛的小爱神丘比特；维纳斯左边为美惠三女神；画面最左边是信使之神墨丘利，他正在拨开云雾，而云雾是掩盖真理的幕障。关于这幅画的另一种见解是：画面表现了季节的循环，从二月（西风神）到春天和夏天，再到九月（墨丘利）。以上两种解释都比较牵强，所提出的理念都无法与画面契合。PG



图像局部示意



1 墨丘利

波提切利所呈现的信使之神墨丘利的形象显示出他对文艺复兴早期描绘男性人体那种阳刚壮美的风格有了一定了解并持赞同态度。他在这里采用的墨丘利一手支在胯部的造型可能借鉴了同代人的雕像作品，比如安德烈·德尔·韦罗基奥的《大卫像》（1473—1475）。



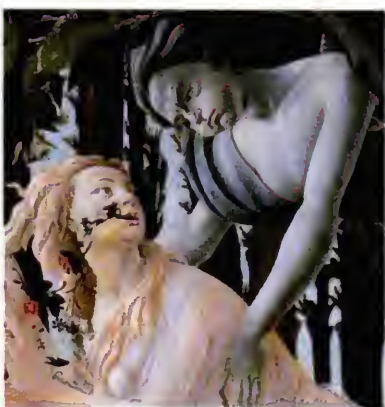
2 美惠三女神

画家传达人物动态的才华明显体现在对美惠三女神的描绘上。三位女神手拉手围成一圈舞蹈，仿佛是漂浮在草地上方，未曾踩倒一片草叶。她们的站位，两个面对观者，一个背对观者，是画家们描绘美惠三女神时常用的典型布局。



3 维纳斯

维纳斯着装优雅，位于画面的中心，并略微靠后，与其他人物拉开距离。所有的画面场景活动都围绕在她的左右，以她为中心。维纳斯那鼓凸的腹部表明她已有身孕，她身后的桃金娘则象征着性欲和已婚状态下的正常生育。



4 泽费罗斯和科洛尼丝

西风神泽费罗斯向林中仙女科洛尼丝脸上吹风。西风神全身青蓝的色调与科洛尼丝那显出惊讶和恐惧的娇嫩细腻的脸庞形成强烈对比。科洛尼丝随后变身为象征春季的花神，她变身的这一刻，口中冒出长串的花朵。



5 花朵

波提切利绘制的这些并非来自人间的神话人物呈现在各色花朵组成的背景当中。这些春天的花朵从暗色调的丰盛草地中长出。波提切利以自然主义的写实风格来描绘这些花朵。花朵和草地在画面幻梦般的整体氛围中，仿佛是一张奇异精美的织毯，而所有人物都在这张毯子上进行表演。

日本艺术：禅宗画派



- 1 《天桥立图》（约1501—1506）

作者：雪舟等杨

材料：横轴水墨，纸本淡色

尺寸：90 cm × 178 cm

藏于日本京都国立博物馆
- 2 《达摩像》（达鲁摩像，16世纪晚期）

作者：佚名

材料：立轴

尺寸：76.5 cm × 39 cm

藏于英国伦敦大英博物馆

禅宗教派的创立者菩提达摩（在日本被称为达鲁摩），是一个传说中的印度僧侣，从中国云游至日本传播他的激进教义。禅宗高度强调自觉和冥思这两种修为实践，拒斥传统的佛经研究或繁琐的宗教仪式。禅宗在13世纪由渡海至中国学习的日本僧侣引介到日本列岛。禅宗大师们所宣扬的简净和自觉等信念很受武士阶层推崇。13至15世纪，日本修建了很多禅宗寺庙。

日本僧侣同时从中国带回去的还有很多艺术品，包括水墨画和书法作品；用瓷杯泡茶饮用的民俗也同样由和尚们引入日本。当时的幕府大将军（世袭的日本军人政府统领）也鼓励与明代中国（1368—1644）进行贸易往来，而禅宗和尚们则是当时日本岛与其大陆近邻间经济和文化交流的开路先锋。禅宗寺院是僧侣们进行艺术和宗教活动的中心，水墨画和书法练习构成他们自我修行的组成部分。在日本世俗社会，禅宗美学也受到幕府将军及其臣僚的青睐，禅宗因此成为随后几个世纪塑造日本文化的最重要的哲学理念。很多在当代日本依旧沿袭的艺术形式，比如茶道、水墨画、能剧和枯山水园林（以沙石等为主元素，无池塘流水），都是当时在禅宗影响下演化出现的。

禅宗石头园林，也即枯山水园林，完全没有西方园林中那些典型的丰富林木和植被。位于日本京都龙安寺的石头园林仅仅包含十五块形态大小

大事记

1336	1423	1450	1466	1495	1543
足利家族取得幕府将军之位，设幕府于京都，室町时代开始。	禅宗僧侣画家周文出使至朝鲜。如当时很多作品一样，他的山水画是受中国典范启发的效仿之作。	禅宗寺院龙安寺在京都山中建成，该寺庙拥有最著名的枯山水石头庭院。	幕府与地方大名（大地主）之间的战争爆发，史称“应仁之乱”。战争导致京都 在1477年被毁。	雪舟绘制《泼墨山水图》，以极简的粗犷几笔营造出山水意境。	葡萄牙水手到达种子岛，成为最早踏上日本土地的欧洲人。他们将火器枪炮介绍给日本人。

各异的石头，它们巧妙地分布在白色沙砾铺盖的一处长方形地面上。石头按七块、五块和三块分别组合成群，而地面上的沙砾则被耙子耙成了起伏的纹理，因此整体看上去像大海上点缀着一些小岛。来到现场的观者被鼓励以他们各自的角度或方法来阐释和理解这纯净和富于冥想意味的场景。

中国水墨画在日本大受推崇，幕府将军拥有大量此类收藏。禅宗寺院的僧侣们最初只是单纯模仿中国水墨画技法，后来逐渐发掘出更适合日本人审美趣味的新题材和新风格。雪舟等杨（Sessho Toyo，1420—1506）是一位僧侣画家，曾在著名的京都禅院相国寺师从周文（活跃于1418—1463）。学习了中国宋代风格水墨画之后，雪舟旅行至中国，去研习当时的明代艺术。回到日本后，他定居在日本西部的山口县，并设立画室，继续创作其风格独具的山水画。他的《天桥立图》（*View of Ama-no-hashidate*，见左页）描绘了日本三大著名景观地之一——丹后国*的山水，全景般的画面上山长水阔，水中沙洲树木葱郁。这幅画从地形学角度来看，景物形态比例非常精确，表明雪舟曾亲自游历并细察此地。根据画中寺院建筑的风格细节，可以推算出作品的绘制时间。这幅画不是中国传统的虚构想象的“理想化山水”，而是对日本知名风景地实景的真实呈现。

一个世纪后，日本的水墨绘画在技法难度上达到更高层次。《达摩像》（见右图）是传统的宗教画。以笔墨来描画这位禅宗祖师的相貌，也被认为是一种禅宗修为，有助觉悟。作者以很多精细的线条来表现达摩的头发和胡须，而达摩的袍服却是以粗豪的笔法一挥而就，两者一细腻一豪放，对照鲜明。与《达摩像》的具象写实完全不同，长谷川等伯（1539—1610）在同时代绘制的《松林图》（16世纪晚期，见162页）体现出一种梦幻般的氤氲缥缈。

日本的饮茶习俗融合了禅宗美学之后，逐渐演变成为一种艺术形式。茶道大师千利休（Sen no Rikyu，1522—1591）委托陶瓦技师长次郎（Chojiro，1516—1592）制作茶具茶碗，这些茶器体现了他关于自然之美的理念。长次郎的茶碗赢得了军事统领丰臣秀吉（1536—1598）的赏识，他赐予了长次郎“乐烧”之名，长次郎烧制的茶碗因此在碗底附有此印。“乐烧”茶碗以陶土手工刻绘，每只茶碗以高温单独烧制后，即刻冷却。茶碗暗色厚重的釉层更突出映衬了茶水的明亮绿色，茶碗那不规则的形状让使用者捧着时有一种触摸的愉悦感。直至今日，长次郎的后人还在制作乐茶碗。**MA**

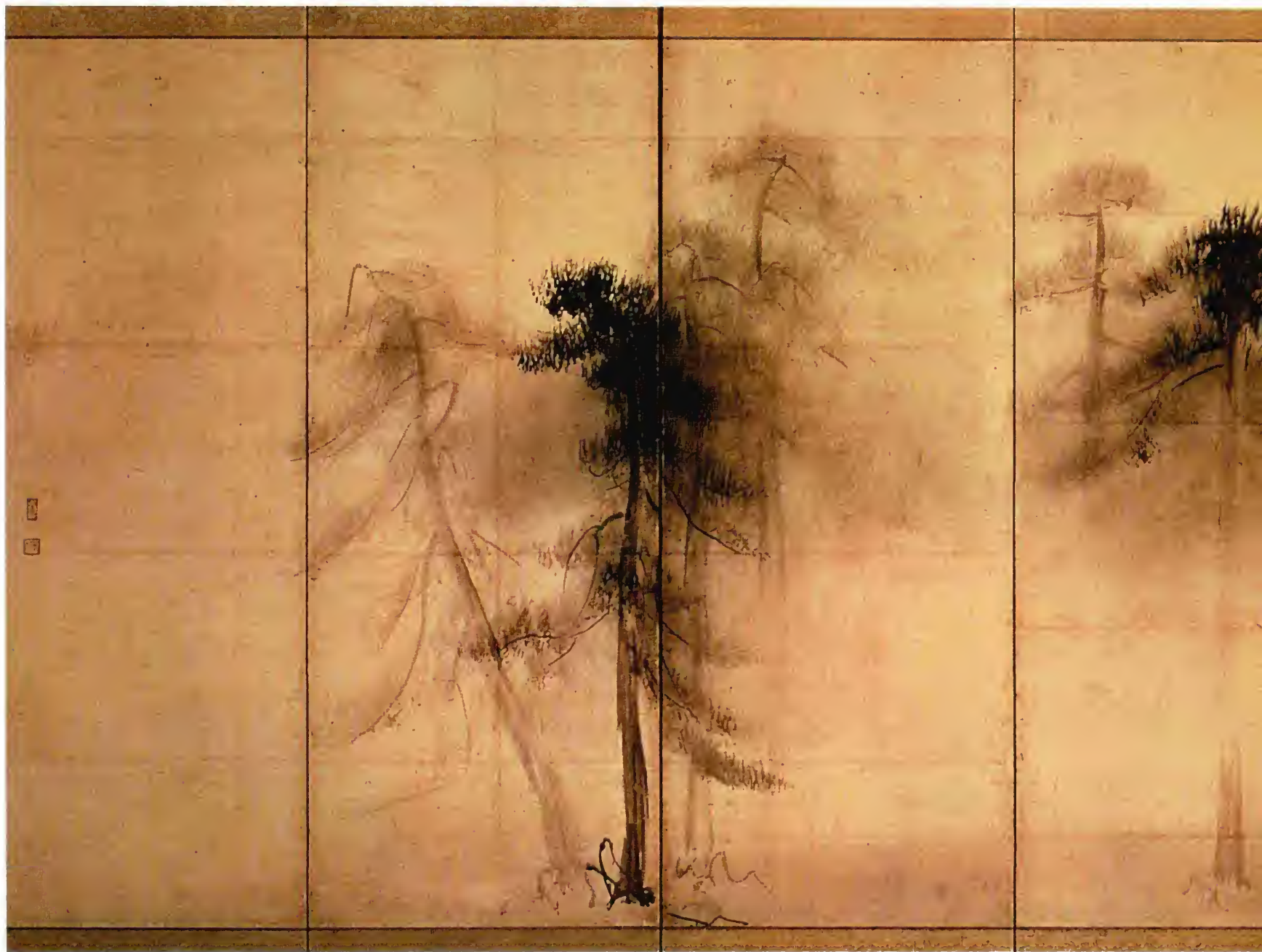


* 古日本地名，今京都附近。

1549	1568	1582	1587	1596	1600
耶稣会牧师弗朗西斯·泽维尔（1506—1552）到达鹿儿岛，向日本人传播基督教。一些地方大名渴望了解西方科技，先皈依了基督教。	大名织田信长（1534—1582）掌控京都，扶持了一个足利家族成员当傀儡，日本进入安土桃山（Azuchi-Momoyama）时代。	信长被刺杀，丰臣秀吉（1536—1598）继续统治日本，1587年驱逐耶稣会教士，控制了长崎。	丰臣秀吉在北野神社举办为期十天的大茶会，茶道大师千利休主持，天皇参会。	丰臣秀吉第二次（第一次是1592年）侵略朝鲜，但突然身亡。很多朝鲜工匠被运送到日本。	德川家康（1543—1616）在关原之战击败丰臣秀吉残部，建立德川幕府。

《松林图》屏风画 16世纪晚期

作者：长谷川等伯 1539—1610



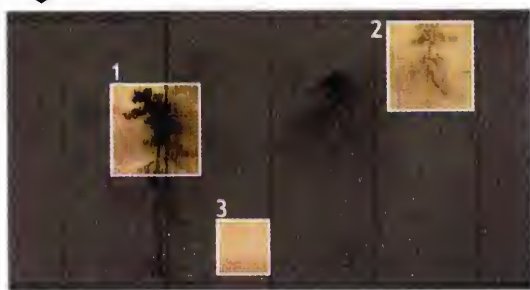
材料：纸本水墨

尺寸：156 cm × 347 cm

藏于日本东京国立博物馆



图像局部示意



在日本传统建筑中，房间都以滑动拉阖门来分隔，拉门固定在地板上的轨道和天花下的横梁凹槽间。还有些是便携式的房间分隔屏风，通常是多屏可折叠的；屏风框架为木制，木格子上贴纸。这些折叠屏风通常成对，以铰链连接，有两折、四折、六折或八折。在桃山幕府（1573—1615）时代，这种家具非常流行。军阀们修建起阔绰的豪宅，自然就延请艺术家们去进行室内装饰。军阀，而不是佛教机构或帝王宫廷，成为当时主要的艺术资助人。这里介绍的一幅六折屏风画是一对作品中的一个，以单色墨绘制，作者为长谷川等伯。这位画家主要画佛像，曾在京都跟从雪舟等杨的传承人雪村周继（Toshun，活跃于1506—1542）学艺。长谷川等伯自认为是“雪舟五代”，而雪舟则是前11世纪最伟大的禅宗水墨画大师。在京都的醍醐寺禅院，长谷川等伯研习的是中国画。他是位多才多艺的画家，绘制过很多风格各异富于动态的大型屏风画。这里的屏画上，高大松树的深色剪影从笼罩一切的清晨浓雾中朦胧出现。更远处的树木则基本隐约不可见，仿佛是梦中看到的那种非常安静和神秘的风景。画面中透露出强烈的禅宗意味，屏画上大片缥缈的空白很容易让观者沉浸于冥思默想中。MA



1 前景中的松树

绘制前景松树用的墨色较深。干脆简要的笔触非常富于活力、寥寥数笔，如细察则近于抽象。松树存活期超长，因此在东亚绘画中，松树象征长寿。这里长谷川画的松树纤秀高挑，画面有印象派之风。



2 远景中的松树

远景中的松树用墨很淡，以此表现出景深感。其平面位置是在前景松树的上方，从而引导观者望向远方。雾气朦胧的氛围让人们对那些被大雾遮蔽的未见景物产生想象，诱导观者在画前驻足思索。



3 留白的空间

空间留白是禅宗水墨画的一个重要特征。留白在画面上营造出一种构图的张力感，且能刺激观者的想象。禅宗倡行的朴素清峻、简净修为被一个知识文化群体所认同，他们反感幕府军事权贵炫耀财富。画面留白正契合禅宗空寂苦修的意蕴。

金箔彩画（障壁画）

桃山幕府时代，统治者与富有商人对一种金箔背景的彩色大型画作迷恋一时，需求不断增长。极薄的大片方形金箔充当画布或画纸，矿物色料与胶水混合后充当绘画颜料，画家以此在金箔上绘制各种图像。1592年，长谷川等伯为幕府将军丰臣秀吉绘制了一对华美的金箔屏风画，其中的自然景物色彩鲜明，极富活力。狩野永德（Kanō Eitoku, 1543—1590）是桃山时代最受推崇的画家，也是金箔彩画最突出的典型代表。在《外邦使团乘船至，先头人马已登陆》（Tartar Envoys Arriving in Ships, Their Advance Party Ashore, 16世纪末，见右图）中，狩野永德利用金箔阔大的背景，以宽幅笔触画出蓝绿色的大海，构成一片深色负空间，因而明显表现出前景已登陆人马和远景中即将抵达的船只之间的空间距离。



文艺复兴：威尼斯画派



1300至1600年间，威尼斯是欧洲最重要的贸易城市。尽管与当时的佛罗伦萨一样，号称是一个共和政体，但威尼斯这块自治领地实际上是个君权政体。威尼斯统治范围包括意大利北部、亚得里亚海沿岸，以及延伸至希腊和塞浦路斯的无数岛屿。由一个世袭的名门望族统治，这个沿海城市政治稳定，商业贸易兴旺，竟至于有了一个别称——“安逸乐土”（The Most Serene）。威尼斯地理位置独特，位于一片泻湖之中，再加之与东方世界紧密的贸易关联，这里的艺术演进也受到强烈影响。威尼斯进口了大量有异域风情的奢侈货品，城中有很多陶瓷工艺师、玻璃工匠、木器师傅、花边蕾丝手工艺人、雕塑家和画家。华丽的东方图纹与花样大量出现在威尼斯的城市文化中，也同样体现在威尼斯艺术中。

画家乔瓦尼·贝里尼（约1430—1516）曾任土耳其苏丹迈赫米二世（1432—1481）的

大事记

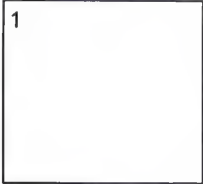
1424	1475—1476	约1488—1490	1494	1495	约1507
佛罗伦萨画家保罗·乌切诺（约1397—1475）抵达威尼斯，指导圣马可教堂修复，威尼斯艺术不再对外隔绝。	西西里艺术家安托内洛·达·梅西纳（约1430—1479）访问威尼斯，带来新的油画风格，很快为当地画家所接受。	隆巴多兄弟的作品形成经典风格，图里奥（约1455—1532）以透视原理为指导，创作了圣马可大礼堂的装饰浮雕。	北方文艺复兴艺术家阿尔布雷希特·丢勒（Albrecht Dürer，1471—1528）首次拜访威尼斯，受威尼斯艺术影响很大。	阿尔都斯·马努狄乌斯（1449—1515）印刷希腊和拉丁语经典著作，并出版《阿尔丁快报》（Aldine Press），成为威尼斯史无前例的印刷报纸。	乔尔乔涅绘制《暴风雨》（见168页）。尽管有争议，但这可能是西方最早以现实主义手法创作的风景画。

御用画家，于1480年在君士坦丁堡宫廷为这位征服者画像。维托雷·卡巴乔（约1460—1525）为威尼斯众多宗教兄弟会或民间团体的议事厅绘制了大型叙事场景画，这也反映了当时人们对肖像的兴趣、对社会声望的重视。在《真十字架遗物奇迹》（见左页）中，人物形象逼真。卡巴乔重点突出的是团体成员的肖像，并着力表现出他们的经济富足。画面地点是威尼斯中心区域大运河上的里亚托桥。

尽管还是付酬的宗教主题作品占据主导地位，但及至16世纪初，威尼斯艺术家及其资助人的理念已经发生了巨大变化。他们不再满足于传统的宗教圣像，开始追求独创的风格与创作题材。这种改变首先明显表现在乔尔乔涅（乔尔乔·巴巴雷尼·达·卡斯特弗兰科，约1477—1510）及其两个紧密追随者提香（蒂奇亚诺·韦切利奥，约1485—1576）和塞巴斯蒂亚诺·德尔·皮翁博（约1485—1547）的作品中。威尼斯气候潮湿，因此没什么辉煌的壁画传统。画家们在画板或画布上创作时更自由，可充分探索油画新技法的潜能，营造充满生气的色彩效果，而且绘画进程中可随时调整创作思路。从威尼斯军械造船厂的船帆生产部门可以订制大块画布，因此画家们能绘制大型作品。1518年，提香的巨型祭坛画《圣母升天图》揭幕，引起了巨大轰动；画中使徒身穿的红袍和画面上部上帝的手势构成三角形，使得圣母玛利亚升入天堂的场景格外真切可感。

与画家们相比，威尼斯雕塑家，比如图里奥·隆巴多（约1460—1532）及其哥哥安东尼奥（约1458—1516），更执著于文艺复兴早期（见150页）那重现古代经典的理想。但直到15世纪末，佛罗伦萨雕塑依旧声名显赫、独领风骚。1478年，应邀以雇佣兵英雄巴托罗米奥·克莱奥尼为原型创作骑马雕像，雕塑家安德烈·德尔·韦罗基奥（约1435—1488）获得了巨额酬金。这就表明佛罗伦萨雕塑更受推崇。

绘画方面，尤其是1535年之后，威尼斯人对佛罗伦萨和罗马艺术的兴趣也日渐增强。从米开朗基罗（米开朗基罗·波纳罗蒂，1475—1564）和样式主义（或矫饰主义，见202页）画家那里，威尼斯艺术家借鉴了构图和让笔下的人物风格更生动鲜活的技巧，但他们同时坚守威尼斯画派的精粹特质，比如富于表现力的笔触和鲜亮的色彩。虽然矫饰主义风格墨守成规，但提香、丁托列多（此为绰号，原名雅科波·康明，约1518—1594）和保罗·维诺内些（Paolo Veronese，1528—1588）的作品却保持着创新活力，这一点可参见提香的《酒神巴克斯与阿里阿德涅》（1520—1523，见170页）。丁托列多在《圣乌苏拉与一万一千名圣女》（见右图）中采用的奔放有力的笔触说明了他为何又被戏称为“暴烈猛汉”，画中透视空间和光影效果的大胆应用显示出丁托列多堪称巴洛克艺术（见212页）的先驱。威尼斯三巨匠——提香、丁托列多和维诺内些的杰作将在17世纪给全欧洲的画家带来启迪。PG



1 《真十字架遗物奇迹》（1494）
作者：维托雷·卡巴乔
材料：布上油画
尺寸：365 × 389厘米
藏于意大利威尼斯学院美术馆

2 《圣乌苏拉与一万一千名圣女》（约1555）
作者：丁托列多
材料：布上油画
尺寸：330 × 178厘米
藏于意大利威尼斯圣拉撒路（静心）教堂



1508	1508	1516	1527	1538	1562—1566
教皇儒略二世（或尤利乌斯二世，Julius II，1443—1513）与几个欧洲统治者组成坎布雷联盟（League of Cambrai），意在削弱威尼斯的影响力。	乔尔乔涅为威尼斯的德国商会大楼正墙画壁画。提香画商会的南墙壁画。	贝里尼辞世，提香成为威尼斯共和国官方画家。	佛罗伦萨建筑师和雕塑家雅科波·桑索维诺（Jacopo Sansovino，约1486—1570）定居威尼斯，带来基于意大利中部雕塑典范的新风格。	以乔尔乔涅《沉睡的维纳斯》（约1510）为参考，提香绘制《乌比诺的维纳斯》（The Venus of Urbino）。	丁托列多为圣马可大教堂绘制《运送圣马可遗体》（The Transportation of the Body of St. Mark），此为其描绘威尼斯守护神圣马可的三幅画作之一。

《圣母怜子图》 约1505

作者：乔瓦尼·贝里尼 约1430—1516



材料：板上油画

尺寸：65 cm × 90 cm

藏于意大利威尼斯学院美术馆

“**圣**母怜子”，或“圣殇”，都是描绘基督受刑降下十字架后，圣母玛利亚抚尸悲泣的情景。这个题材在欧洲北方的绘画中尤其风行，圣母通常被呈现为躬身悲泣，哀悼她那惨烈而死、身有钉孔的儿子。乔瓦尼·贝里尼在约1468至1470年间也画过同样的题材，但在那幅《怜子图》中，玛利亚是站着的。创作这幅后来版本时，贝里尼面临着一个形式上的难题，就是如何在画面中将一个成年男性的肢体放置在一个坐姿妇女的腿上，同时画面构图还要真实可信。在这里，圣母坐在地上，以强调她的谦卑和悲凉的心绪。贝里尼绘制此画时，已然七十多岁。这表明他在漫长的艺术生涯中，一直不断创新其艺术语言。

贝里尼的这幅作品是为私人在非公众场合敬拜瞻仰而创作，因此掩饰弱化了十字架刑的极端惨烈；只以基督手脚和肋下的微小血孔来表示其肉身所遭受的血腥野蛮的酷刑。图像的重心是圣母为耶稣之死哀泣时那种强烈的悲怆、凄苦：玛利亚把耶稣抱在腿上，但那已是尸体，即将被掩埋；一位母亲在与自己的儿子生死诀别。虽然作品尺寸不大，但在画面空阔背景的衬托下，前景中的人物就显得高大可敬。分隔前景与背景的那一垄花草，细节清晰，很费功力。花草在圣母子与后方村镇间形成一道圆弧，寓意圣母子与凡尘俗事已就此永恒隔绝，同时也是为了让敬拜者完全专注于基督母子的苦难，并为二者祈祷。PG

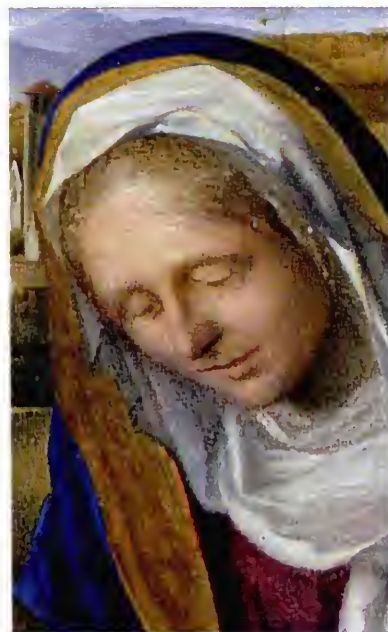
图像局部示意





1 城镇景象

花草圆弧的后方是一片平原和城镇，更远处则是起伏的山峦。城镇景象由一些威尼斯城市的实有建筑构成，明确可辨识。包括维琴察的大教堂和塔楼，还有拉文那圣阿波里奈新修道院的钟楼。



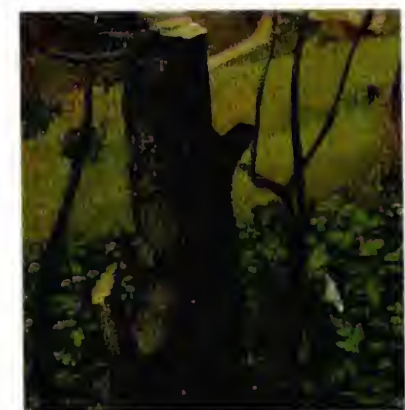
2 圣母

玛利亚俯看自己的儿子，满脸的悲恸，精疲力竭。圣母将耶稣尸体停放腿上的姿势与圣母怀抱熟睡圣婴的姿势构成遥远呼应。贝里尼在这里通过将圣母面容老化的方式来强化场景的悲恸、心酸与凄凉。玛利亚那宽大的裙子承托着耶稣的尸体，并构成一个等边三角形（这里坐在地上的圣母和衣裙整体约略为一等边三角形）的基底，而这样的一个正三角形构图在很多画作中都有应用。



3 树苗花草

画面中的植物和圣母身后的那一垄深色花草都以精确细节画成。植物的选择是根据其象征意义或创伤愈合的功用：蒲公英这种苦草隐喻基督徒对耶稣受难的悲苦哀悼；白色草莓花象征完美正义；紫花堇菜代表谦卑；而耶稣头部左侧的大蓟则象征精神与肉身的双重痛苦。



4 橡树

被砍断的树寓意伊甸园中生长的生命树。根据当时的基督教理念，树被砍掉是被用作耶稣受刑十字架的木料。树上只有一根长叶子的枝条，隐喻了耶稣复活的希望。

作者传略

约1430—1452

乔瓦尼生于威尼斯著名的绘画世家。其父雅科波·贝里尼是威尼斯艺术复兴运动的主要人物。在繁忙的画室中，雅科波亲自教授乔瓦尼及其兄弟詹蒂莱学画。

约1453—1474

乔瓦尼的一个姐姐尼科拉希亚，嫁给其父的一个学徒安德烈·曼特纳（Andrea Mantegna）。帕多瓦人曼特纳的古典主义风格在数年间都对乔瓦尼产生了相当大的影响。从乔瓦尼的早期作品中，如《花园中的苦恼》（约1465），可以看到这种影响。乔瓦尼在帕多瓦还研究过多纳泰罗的作品，这更进一步促成了乔瓦尼艺术上的成熟。

1475—1476

西西里艺术家安托内洛·达·梅西纳造访威尼斯，将弗兰芒画派对细节的关注和中部意大利艺术对画面空间的研究成果引入威尼斯；乔瓦尼的作品亦受此影响。

1477—1516

乔瓦尼的画室成为威尼斯艺术中心，在其氛围熏陶下，一代画家成长定型。乔瓦尼声名远扬，不再限于威尼斯共和国之中。1506年，阿尔布雷希特·丢勒访问威尼斯，他写道：“（乔瓦尼）垂垂老矣，却仍为一众画家中最佳者。”

米开朗基罗的《圣殇》

在《圣殇》（1499，见下图）中，与欧洲北方艺术家对耶稣残损肢体的写实不同，米开朗基罗回避了对耶稣身体累累伤痕的现实主义残忍描绘，而是代之以一种理想化的视觉表现，在古典美和自然写实之间实现了平衡。乔尔乔·瓦萨里的《最杰出意大利画家生平》（1550）评价道：“（米开朗基罗的《圣殇》）呈现了雕塑之美的极限……这是一个奇迹，一块原本平淡无奇的石头突然获得了血肉生命；即便是自然神力，也难以为之。”雕塑中的玛利亚为年轻女性形象，因为她超越于凡人年龄之外：圣母的永恒青春寓意她那坚不可摧的纯贞。圣母坐着，头部低垂，将圣子尸体抱在腿上，耶稣的身体与圣母宽大袍服的轮廓几乎完全吻合。玛利亚被表现为“天国圣后”，她听从上帝的意志，以左手的手势向世人呈示基督之死。在米开朗基罗的这座雕塑中，综合了死亡、青春、美和悲恸等不同主题。



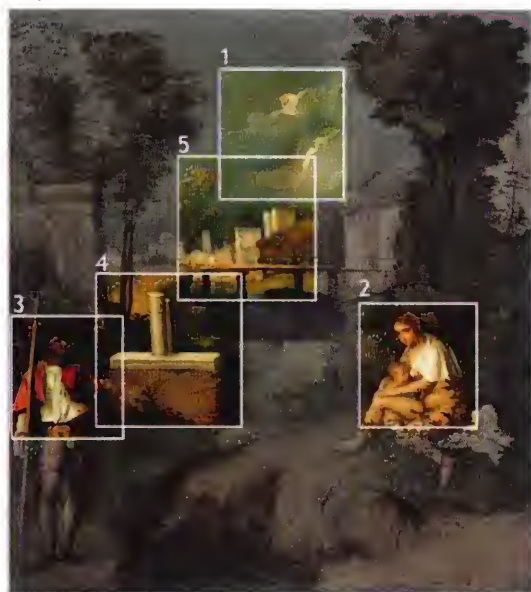
《暴风雨》 约1507

作者：乔尔乔涅 约1477—1510



材料：布上油画
尺寸：82 cm × 73 cm
藏于意大利威尼斯学院美术馆

图像局部示意



《暴风雨》问世已然五百多年，其寓意却依旧是难解之谜。这幅作品由乔尔乔涅（乔尔乔·巴巴雷尼·达·卡斯特弗兰科）绘制，捐助人为加布里埃勒·温德拉敏。1530年，威尼斯艺术鉴赏家马肯托尼欧·米凯尔在温德拉敏宅邸初识此画，描述这是“一幅风雨欲来的自然景观小画，内有一位吉普赛女郎与一名士兵”。后来，这幅画被收进温德拉敏家族艺术收藏目录，命名为《墨丘利与伊希丝》。如此一来，画中那位女性就应是林中女仙伊娥，她在给自己的儿子喂奶，而一旁站着的当是信使之神墨丘利；但这幅画也许根本就没有什么文学或神话的故事渊源。画面引领观者将视线很快略过前景人物，沿着河流望向远景处闪电划破的天空。这种电闪雷鸣、暴雨将临的紧张气氛或许就是作品真正的主题。

对画面进行X射线扫描发现，那位站立的男子是后来才画上去的，覆盖了原先一个双脚入水嬉戏的站姿裸女形象。这意味着乔尔乔涅中途改变了此画的内涵。画作有着“隐藏意义”，而知晓内情的仅限于最初委托作画的那个小圈子及画家本人，这种绘画游戏很受当时的年轻贵族青睐，而他们正是乔尔乔涅的长期主顾。PG



1 即将来临的暴风雨

乔尔乔涅抓住了闪电划破云雨的那一瞬。画面有一种宁静的、近乎凝滞的特质，体现出暴风雨来临前的潮湿沉闷氛围。奇诡的蓝绿色风景基调和金橙色光线传达了一种忧愁郁闷与潜在威胁的气氛。



2 象征

艺术史学者埃德加·温德认为吉普赛裸女寓意“博爱”或“慈悲”的神学美德，而那名或许是士兵的男子则象征着勇猛尚武，或者力量；两者结合，便有望战胜无常凶险的命运；将临的暴风雨便隐喻厄运。



3 士兵

男子形象独立于最前景，身靠长矛，上衣外套扣子全开，面孔在阴影笼罩下面目模糊，这增加了画面的神秘感。以此着装男性覆盖和取代原先的站姿裸女，乔尔乔涅的这一改动给作品平添一重心理层面的张力。



4 残破断柱

男人与吉普赛女人之间的断柱可能寓意破灭的希望和梦想，同时也提示阳光照射的前景与阴云密布、风雨欲来的可怖远景之间的转换。断柱也可能隐喻死亡。



5 明亮光感

乔尔乔涅在《暴风雨》中结合运用了当时的新技法，将油画油彩和以蛋黄蛋清调制的蛋彩颜料混合，创造出一种釉光般的透明感，让画面有了新的亮度观感。画中晕涂法的使用使得形象轮廓柔和清淡、色彩转换衔接流利，明显体现出作者受到达·芬奇的影响。

约1477—1488

乔尔乔涅的早年湮没无闻。生于卡斯特弗兰科，约1488年到达威尼斯，进入乔瓦尼·贝里尼的画室。

1489—1505

他前期有酬作品包括1500年绘制的威尼斯总督阿格斯蒂诺·巴巴里戈肖像和为家乡创作的一幅祭坛画（1504）。据说他1500年在威尼斯与达·芬奇相遇。1505年，乔尔乔涅首次接到重要公差，与包括提香在内的一个画家团体一起绘制威尼斯德国商会大楼的壁画，1508年完工。

1506—1510

他仅有屈指可数的作品，包括《暴风雨》、《劳拉像》（1506）和《沉睡的维纳斯》（约1510），可确认为乔尔乔涅所作，这部分缘于他中途放弃作品的个人倾向。在1510年秋天横扫威尼斯的那场瘟疫中，乔尔乔涅很可能染疾亡故，但他作为艺术风格和艺术实践双重创新者的声誉，则流传至今。他是首位为私人收藏者创作的画家，而不是像之前很多画家那样只为公共或宗教机构作画。正如《暴风雨》所显示的，他也是注重画面情绪氛围传达胜过强调主题事物表现的开路先锋。

《草地上的午餐》

据说乔尔乔涅的《暴风雨》大大影响了爱德华·马奈的《草地上的午餐》（1862—1863）。当然，两幅画的构成确有相似之处。乔尔乔涅在画中并列安置了一个穿衣男和一个半裸女。因为二人之间的关系无法确定，并且画面让人感觉似乎有事就要发生，所以作品体现出一种不安的氛围。半裸女目光直视观者，这种手法马奈经常使用。不过在这里，有位男性看上去也对观者很警觉；画中的男女仿佛在向观者提出一个难题，要观者找出场景中的缺陷或差错。乔尔乔涅和马奈把这两幅画中的人物都安排在一个田园牧歌般的背景前。乔尔乔涅以乌云和闪电来暗示画面的戏剧性高潮，而马奈画中那阳光朗照下的树阴则没有特别的深意。



《酒神巴克斯与阿里阿德涅》 1520—1523

作者：提香 约1485—1576



材料：布上油画

尺寸：176.5 cm × 191 cm

藏于英国伦敦国家美术馆

图像局部示意

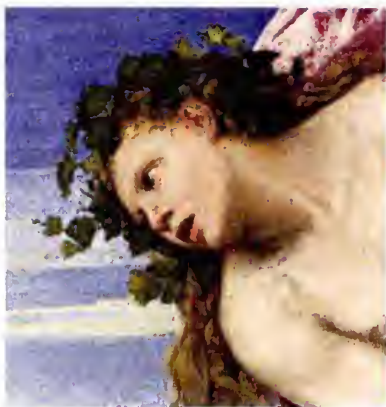


古罗马诗人奥维德和卡图卢斯写过巴克斯与阿里阿德涅的恋爱故事，提香（蒂齐亚诺·韦切利奥）的这幅画便是受故事启发而作，这也是应约为费拉拉公爵阿方索·迪·埃斯特所作系列绘画的其中之一。提香是意大利文艺复兴时期最重要的画家，其老师乔瓦尼·贝里尼于1516年死后，提香在随后的六十年间都雄踞意大利艺术界，并成为当时欧洲最知名的画家。阿方索·迪·埃斯特赞助创作《酒神巴克斯与阿里阿德涅》，是用于装饰他在意大利北部的费拉拉宫殿。画面描绘的是酒神巴克斯与克里特国王的女儿阿里阿德涅相遇的情景。因为之前帮助恋人忒修斯从米诺陶诺斯牛头怪的迷宫中出逃，阿里阿德涅遭到报应，被弃置在纳克索斯岛上。巴克斯驾乘两头猎豹拉着的战车前来，身后跟随着一帮鱼龙混杂的酒徒。巴克斯正从战车上跨跳而出，双眼锁定他未来的新娘，二人目光对视。巴克斯的突然到来，最初吓到了阿里阿德涅；看到巴克斯凝视的目光，她脸上同时显出惊恐和好奇的表情。虽然她的头转向巴克斯，身体却是要逃离远去的姿势。凭借对画面颜色、动态和人物形象的精妙处理与娴熟掌控，提香以一种前所未有的方式在画布上呈现出人物肉身洋溢的充沛的生命活力。FP



1 忒修斯的船

在阿里阿德涅肩部左侧，忒修斯的船远航而去，即将消失在海平面。她给了忒修斯一个红色的线团，忒修斯循红线寻路，因此得以逃出牛头怪米诺陶诺斯的迷宫。根据一些神话故事记述，阿里阿德涅熟睡时，被忒修斯抛弃在纳克索斯岛。



2 巴克斯

巴克斯凝视阿里阿德涅的眼神充满情欲。这位希腊酒神（在罗马神话中叫做狄奥尼索斯）头戴葡萄藤花冠，他那运动员般的身姿类似于古希腊雕塑中的掷铁饼者。一块粉红色的披肩布帮助掩饰了巴克斯的私密部位；这块披肩与阿里阿德涅那朱红色的饰带构成对应。



3 人蛇缠斗

这种令人惊叹侧目的形象，一个壮汉和蛇之间的缠斗，借鉴了古典雕塑《拉奥孔和他的儿子们》；该雕塑于1506年在罗马被重新发掘。拉奥孔警告特洛伊人不要接受希腊人的木马，但无人听从。拉奥孔后来被智慧女神密涅瓦（即雅典守护神雅典娜）派来的大海蛇缠绕扼死。



4 年幼的酒色之徒

这个半人半羊的幼儿萨梯（森林之神，多与酒色肉欲相关）是唯一望向画布之外的人物，似在邀请观者进入画面场景中。这个小童身后拖着一枚空壳牛头；牛头象征物隐喻嘈杂血腥的酒神祭仪式——在仪式中将一头活牛肢解后直接生吃。



5 花瓶

在一件堆放着的类似宫女袍服的上方，放有一只青铜花瓶。花瓶金属表面折射出阳光，吸引了观者的目光。花瓶上标注有拉丁文，意思是“提香出品”。提香是最早在自己的作品上署名的画家之一。

作者传略

1499—1510

提香年幼时即进入詹蒂莱（约1430—1507）和乔瓦尼·贝里尼的工作室。他随后又与乔尔乔涅一起工作，乔尔乔涅后来成为威尼斯领军画家，两人成为朋友。他们一起合作绘制威尼斯德国商会大楼的壁画。

1511—1516

乔尔乔涅1510年早逝，提香接到第一笔付酬业务，为帕多瓦的圣徒会所教堂（Scuola del Santo）绘制系列壁画。1516年乔瓦尼·贝里尼死后，提香在威尼斯画派中无出其右者。

1517—1530

提香开始承接更多繁杂的业务。为佩扎罗的弗拉里荣耀圣母教堂绘制的祭坛画进一步奠定了提香的声誉。提香在肖像、讽喻画、宗教画和神话题材创作方面都同样富有独创新意，因此赢得了遍及各国的创作要约。

1531—1550

他应约绘制了一些著名人物的肖像，其中包括神圣罗马帝国皇帝查理五世。他的绘画风格也变得更为平静，更能触发思考。

1551—1576

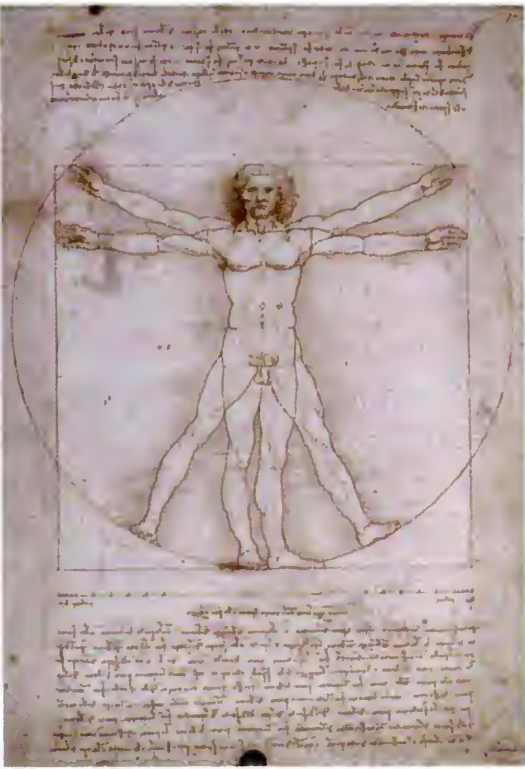
提香成为肖像画家，主要为西班牙国王菲利普二世服务。他此阶段的作品特点是更精微细腻。

颜料的成本

《巴克斯与阿里阿德涅》中闪耀的蓝色，特别是阿里阿德涅袍服（见下图）上的生动蓝色，并未随着时间的流逝而有丝毫的黯淡。提香在他那个时代富有盛名，被认为是最具创造性的色彩专家，他大量使用天青石色料。天青石又叫青金石，是一种石灰岩，其中含有的矿物就是青金石。直到现在，最好的青金石仍是来自阿富汗的巴达山；当地的洞穴岩画表明，早在6世纪和7世纪，天青石就已经被用作颜料。文艺复兴时期，青金石贵过黄金。画家与画作委托人签约时，有关天青石的使用也被写入合约中；出资人还经常自行购买这种颜料。提香的主顾非常富有，可确保他使用最好的天青石。从天青石中提取色料的过程复杂繁琐，需要耗费很多人力；制出30克颜料需要1公斤石料。随着油画的发展，天青石的使用逐步减少，因为这种色料必须与白色混合才能获得像蛋彩那样浓烈的颜色。1828年，一种便宜的合成颜料问世，完全取代了天青石。



文艺复兴盛期



15世纪大部分时期，佛罗伦萨毫无疑问是欧洲文艺复兴的中心。及至15世纪末，佛罗伦萨城邦陷入混乱。1494年，法国查理八世入侵，统治佛罗伦萨的美第奇家族被迫逃亡。一系列令人惶恐的政治事件之后，多明我会修士吉罗拉莫·萨伏纳洛拉（15世纪末意大利宗教与政治改革家）被认定有罪，并于1498年被烧死在火刑柱上。其时，教皇驻地早已从阿维尼翁（或亚维农）迁回到罗马。1420年，教皇马丁五世认为罗马“已是如此的破败荒凉，几乎无法再被称为一座城市”。教皇回迁给罗马带来了新的信心和财富，也刺激了人们对于各种艺术活动的资助。教廷着手恢复这座古城的昔日辉煌，让罗马再度成为基督教世界的中心。佛罗伦萨的艺术繁荣虽也持续到16世纪，但人们今日称之为“文艺复兴盛期”的大部分重要艺术成果都产生于罗马。

作为教廷首府的罗马拥有两种强大的文化资源：基督教传承和古罗马的文化艺术经典。这两点使得罗马具有磁石般的吸引力，汇聚了来自意大利及欧洲其他国家的艺术家和学者。教皇复兴罗马的宏伟计划主要集中在梵蒂冈和圣彼得大教堂这一带城区的改造整顿。教皇西克斯图斯四世下令在梵蒂冈宫城中修建一座新的小教堂以供宗教节日庆典使用；教堂的装饰

大事记

1478	约1490	1492	1498	1499	1503
朱利亚诺·德·美第奇被刺杀。其兄弟洛伦佐·德·美第奇（Medici，意大利语，显赫人物、权贵）成为佛罗伦萨唯一的统治者。	米开朗基罗在美第奇家族设立的新柏拉图人文学院学习，并开始为该家族服务。	洛伦佐·德·美第奇死亡故，据传全体佛罗伦萨人出席其葬礼。佛罗伦萨的“洛伦佐时代”终结。	因其在前一年组织策动“虚荣篝火”（指“不道德”的书籍和艺术作品），萨伏纳洛拉在佛罗伦萨市中心被火刑处死。	法国入侵，布拉曼特因此离开米兰，去往罗马，权势强大的红衣主教雷亚利奥（Riario）成为他的首位资助人。	儒略二世成为教皇，撮合敌对家族和解，引领罗马步入稳定，并协助美第奇家族在佛罗伦萨重新掌权。

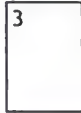
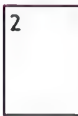
事项被委任给一个由佛罗伦萨和中部意大利艺术家组成的团队。这座新教堂即为西斯廷教堂。教堂的侧墙上绘制有系列壁画，描述摩西和耶稣的生平故事，既强调新教廷的权威，也呈现从圣彼得以降历代使徒和宗教圣人的精神传承脉络。这两种意图都显著体现在皮耶特罗·佩鲁基诺（约1450—1523）绘制的壁画《基督交给圣彼得天堂钥匙》（见左页上图）中。在画中，第一位教皇（即圣彼得）接受了耶稣的指任，去守护天堂和地狱的大门。佩鲁基诺是最早受教皇西克斯图斯四世召用的意大利油画家之一。西斯廷教堂的装修结束后，于1483年8月15日庆祝圣母升天节时首次投入使用。

教廷出资与主持的一系列复兴工程随附有众多艺术项目，因此很多艺术家和建筑师来到永恒之城罗马参与实施。他们中包括：多纳托·布拉曼特（约1444—1514）、米开朗基罗（米开朗基罗·波纳罗蒂，1475—1564）、拉斐尔（拉斐尔·桑齐奥·达·乌比诺，1483—1520）、平图里乔（贝纳迪诺·迪·贝托，约1454—1513）和卢卡·希格诺莱里（约1440—1523）。新街道和整块的新街区在罗马涌现，教堂也随之新建和装修，重建圣彼得大教堂的规划也进入议事日程。梵蒂冈这些宏伟新建筑的装修大都涉及到壁画绘制，此外，画家们也承接其他艺术工作。来自佩鲁贾的平图里乔到罗马后先应约完成了一幅《少年肖像》（见右上图），然后才协助佩鲁基诺在1481至1482年间绘制西斯廷教堂壁画。无名男孩的肖像明显显示出作者受佩鲁基诺影响很深。那种清新鲜活画面感官、柔和精细的人物塑形与颜色，以及背景中细腻描摹的树木和远景中淡色勾勒的山峦，无一不是佩鲁基诺的风格特征。

文艺复兴盛期的艺术家都认同人文主义哲学，将人类和人类活动的成就置于一切事物的中心。列奥纳多·达·芬奇（1452—1519）的绘画和人体解剖研究就说明了当时艺术家的这种世界观，尤其是达·芬奇的那幅《人体比例图》（后来被称为《维特鲁威男人》，现通称为《维特鲁威人》，见左页下图）。这幅草图叠加描绘了一个男性肢体的两种姿势，手脚伸展在不同位置，同时画有一个圆形和正方形来显示肢体比例。

“人是衡量万物的尺度”，这种理念被沿用到所有平面艺术种类中。1502年，在据信是使徒彼得殉难的确切发生地点原址，布拉曼特主持修建了一间小祈祷室。这间圆形的圣彼得小祈祷室（1502）以其真正经典的形制（语汇）独树一帜。建筑比例平衡，充分考虑到与人体大小的适应性；建筑设计非常清楚简练，完全达到了文艺复兴初期建筑师菲利波·布鲁内莱斯齐（1377—1446）和莱昂·巴蒂斯塔·阿尔伯蒂（1404—1472）的理想。1503年，教皇儒略二世（尤利乌斯二世）延聘布拉曼特为新的圣彼得大教堂进行设计。布拉曼特提交了一份主要核心部位的设计方案，其中结合了两种几何图案——四臂等长的希腊式十字架和正方形；两者并存，和谐有序，如同列奥纳多草图中的圆形和正方形。

1506年，在罗马的圣母大教堂附近，一座高2.5米、来自公元1世纪的庞大大理石雕塑被发现。这是希腊化时期（公元前323—前31年）一座



1 《基督交给圣彼得天堂钥匙》（1481—1482）

作者：皮耶特罗·佩鲁基诺
材料：壁画
尺寸：335 cm × 550 cm
位于梵蒂冈城西斯廷教堂

2 《少年肖像》（约1480）

作者：平图里乔
材料：板上蛋彩
尺寸：51 cm × 33 cm
藏于德国德累斯顿州立文物博物馆

3 《维特鲁威人》（约1509）

作者：列奥纳多·达·芬奇
材料：纸上笔墨
尺寸：34.5 cm × 24.5 cm
藏于意大利威尼斯学院美术馆

1503	1504	1508	1512	1512	1516
达·芬奇开始绘制《蒙娜·丽莎》（见176页），此画也被称作《乔贡达之妻》（意大利语，有开心、微笑之意）。	米开朗基罗的重要作品《大卫》第一次向佛罗伦萨人展示，万人空巷，好评如潮。	儒略二世诏令拉斐尔赴罗马，让其即刻为计划中的教皇私人图书馆绘制壁画。	历经四年，米开朗基罗完成西斯廷教堂穹顶壁画（见178页），其中包括300多个人物。	拉斐尔完成壁画《伽拉忒亚的凯旋》（见180页），为巨富家族法尔内塞订制，绘制于该家族在罗马的法尔内西纳宅邸。	法国国王邀请达·芬奇离开意大利去法国工作。达·芬奇从命，三年后死于法国。



4 《雅典学院》（1510—1511）

作者：拉斐尔

材料：壁画

尺寸：500 cm × 770 cm

位于梵蒂冈城使徒宫的教皇文献签署厅

5 《摩西》（1513—1515，修改于1542）

作者：米开朗基罗

材料：大理石

尺寸：高 235 cm

藏于意大利罗马，戴锁链的圣彼得教堂，儒略二世教皇墓

6 《阿庇埃圣母》（1515—1517）局部

作者：安德烈·德尔·萨托

材料：木板蛋彩

尺寸：207 cm × 178 cm

藏于意大利佛罗伦萨乌菲兹美术馆

著名青铜雕塑的大理石仿作，表现的是太阳神阿波罗的祭司拉奥孔及其儿子被两条巨蛇缠绕扼死的场景。这个故事在维吉尔的史诗《埃涅阿斯纪》中有生动的描述。雕像的发现轰动一时。雕像后被移送到梵蒂冈宫城，供很多艺术家仔细分析和模仿借鉴。米开朗基罗为西斯廷教堂创作的很多雕像的躯干就是参考了祭司拉奥孔与蛇缠斗时那强力扭动的躯体造型。

随着艺术资助人对罗马古城的了解加深，他们要求在其出资作品中加入经典神话元素和古风纹饰。对于这些要求，艺术家们做出了富于想象力的回应，在装饰教堂和宫殿穹顶时，忠实地复制和再创作了古典壁柱还有建筑横饰带上的经典纹饰。这些装饰纹案都是基于古典作家对古代壁画的描述以及考古遗迹发现；其中最重要的遗址是尼禄皇帝的壮丽宫殿——发现于15世纪80年代后期的“金宫”。有迹象显示，尼禄时代，罗马建筑装饰艺术的新风格正在形成，但所能发现的遗迹证据只是零碎不完整的。不过，庞贝古城第三时期风格（公元前20—公元60年，见63页）有完整的墙壁和全画面的屋顶免于毁灭，留存下来。之前不得不深入地下去考察遗迹的艺术家们现在有了古代建筑纹饰的丰富资源，可以从中汲取灵感。而且，可借鉴的不仅是孤立的装饰图纹，更重要的是，因为有完整的房屋建筑奇迹般地保留下来，艺术家们可以在地面上模仿和再创作这些建筑。

拉斐尔是最早开发利用这些装饰纹案资源的艺术家之一，而且，在他自己那些宏大的创作中，对留存的古典范例做出了富于想象的回应。1506年，拉斐尔被教皇儒略二世（1443—1513）召用至罗马，为“使徒宫”（即教皇宗座宫殿）二层的一套教皇住宅“梵蒂冈房间”——后世即称之为“拉斐尔房间”——进行装饰。拉斐尔率助手在1508至1524年间为住宅进行装饰。首先装修的房间之一是儒略的私人图书馆，或称书房。根据教皇本人的指令，装饰采用的图案是宗教圣像风格，图案设计者无疑

也是一个神学家，完成书房装饰耗时两年半。在《雅典学院》（见左页）中，古代哲学家、数学家、天文学家和科学家在一座庄严华丽的会堂拱门下集结。这座虚构建筑的形制显然是基于布拉曼特之前为新圣彼得大教堂所做的设计（该设计本身又借鉴了古罗马广场上已成残迹的马克辛提乌斯长方形会堂）。这幅壁画的中间是柏拉图和亚里斯多德，根据二人代表著作的书名和他们的手势可以在一众人物中明确辨认出他们：柏拉图手指天空，指向他的理想世界，而亚里斯多德则将一只空着的手伸向前方，指向天国和俗世的中间。蓄有花白大胡子的达·芬奇是拉斐尔画柏拉图的模特；而前景中坐在台阶上、左胳膊搁在一块大理石上的是数学家赫拉克利特，拉斐尔以米开朗基罗为他的模特；画面最右边是拉斐尔自己，正看向画面之外的观画者。

教皇儒略二世死于1513年2月20日。根据其遗愿，他留下的一万达克特（当时欧洲通行的硬币）继续用于装修其自行规划的位于圣彼得大教堂的坟墓。因为被诏令去绘制西斯廷教堂的穹顶画（1508—1512，见178页），米开朗基罗的雕塑工作中断；及至1516年，唯一完成的人物雕像便是那不朽的《摩西》（见右上图）。这位《旧约》中的先知呈坐姿，右前臂下夹着他的《摩西五经》。雕像表现的是摩西看到自己的人民祭拜金牛犊（如《出埃及记》32章所记述），他因此惊悸不安；他同时满心愤怒，左腿向后收拾，好像就要充满威严地起身站立，去叱责那些迷失者。此雕像也可能是想隐喻当时那位情绪热烈、性格火爆的教皇。米开朗基罗的《摩西》从此成为世上最著名的雕塑之一，只可惜他后来忙于装修儒略的墓葬，个人创作无暇兼顾，余生便无更多建树。

接替儒略二世的是乔凡尼·德·美第奇（1475—1521），其教皇名为利奥十世。这位新教皇近视、肥胖而多病，不过也富于审美趣味，慷慨赞助艺术。拉斐尔为他画过富贵尊严的肖像，因此利奥的样貌为人所熟知。在《教皇利奥十世与红衣主教路易吉·德·罗西和朱利奥·德·美第奇肖像》（约1518）中，拉斐尔并未将人物理想化，而是抓住和突出了教皇的庄重、人性和智慧。利奥十世对拉斐尔欣赏备至，委任给他各类创作邀约和业务。拉斐尔分身乏术，只好召集一帮技艺精湛、各有所长的画家组成一个高效的工作室来协助他完成各种类型的作品。绘制于罗马法尔内西纳宅邸的壁画《伽拉忒亚的凯旋》（1512年，见180页）就是应当时的一个私人邀约而创作。拉斐尔三十七岁时英年早逝，其工作室也随之解散，但他的诸多学生将罗马文艺复兴的艺术理想传播至整个意大利和欧洲。

对罗马的艺术进展作出积极回应的是佛罗伦萨画家安德烈·德尔·萨托（又名安德烈·德·阿格诺罗，Andrea d'Agnolo，1486—1530）。他的作品综合了同时代人的艺术理念。他将拉斐尔的谐调构图、米开朗基罗的庄严雄浑和达·芬奇的晕涂法（特意弱化明暗区域差异）融会贯通，其作品体现出一种少有的优雅与庄重气质。在《阿庇埃圣母》（见右下图）中，人物造型明显地人性化、理想化，更接近世俗人类，画面效果宁静、端庄，令人为之侧目。

这一时期的很多作品令人惊喜，比如米开朗基罗的《西斯廷教堂穹顶壁画》和达·芬奇的《蒙娜·丽莎》（1503—1506，见176页）达致以绘画形式呈现神明和人类形象的新高度，但文艺复兴的梦想也很快就遭到了摧残。1527年5月5日，在神圣罗马帝国皇帝查理五世的旗号下，西班牙、德国和意大利的联合军团横扫罗马。野蛮的军事暴力在罗马为所欲为、肆意破坏，这场灾难被称之为“罗马大洗劫”。意大利历史上最伟大辉煌的艺术时期也因此嘎然而止，黯然落幕。PG

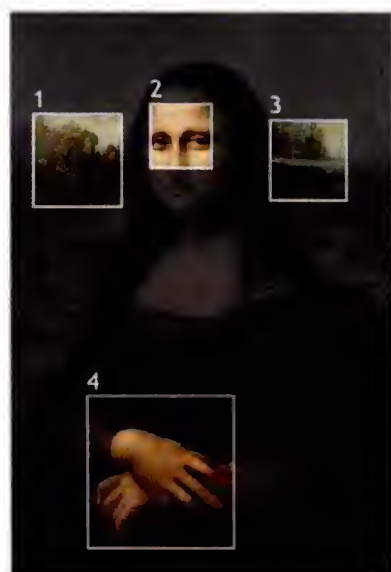


《蒙娜·丽莎》 1503—1506

作者：列奥纳多·达·芬奇 1452—1519



材料：白杨木板、油彩
尺寸：77 cm × 53 cm
藏于法国巴黎卢浮宫

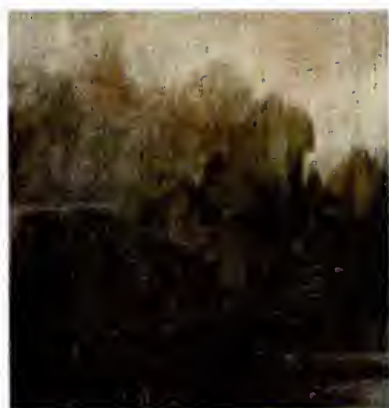


这幅画举世闻名，几乎无人不知，但对这个神秘微笑的女子，人们又几乎一无所知。一如达·芬奇的所有作品，这幅画也未有签名或日期。画作标题《蒙娜·丽莎》，或曰《乔贡达之妻》，源于16世纪艺术史家乔尔乔·瓦萨里的陈述：

“应弗朗西斯科·德尔·乔贡达邀约，达·芬奇为其妻蒙娜·丽莎画像。”为了让这位女士保持微笑，达·芬奇安排音乐家和小丑在作画现场制造气氛。“结果，被画者脸上出现的微笑非常令人愉悦，看上去像是来自神明而非烟火人间。”画面主体人物直身侧坐于扶手椅上，身躯和头部轻微扭转，构成几乎不可觉察的微妙曲线。整个人像那金字塔形的重心布局源于常见的圣母坐像，但达·芬奇将这种形式加以调整，在画面人物与观者之间营造出一种距离感；最前面的椅子扶手充当画面与观者之间的隔离物，强调了这种距离感。

画面背景的处理体现了达·芬奇的“空气透视”理论：所有不同波长的光线通过空气中的雨、雾、浮尘，都会产生散射，但波长短的光线（比如蓝色光）比波长长的光线（比如红色光）散射更多。这就使得远处的物体，包括天空，呈现出轻微的蓝色调，并且看上去似乎在向后退隐，显得更遥远。在《蒙娜·丽莎》中，没有一个明晰的没影点来体现具体明确的透视渐缩比例，因此观者也无法估测远处山石背景中物体的相对大小，而远处物体散射出的蓝色调则进一步增加了背景景深。^[2]

聚焦



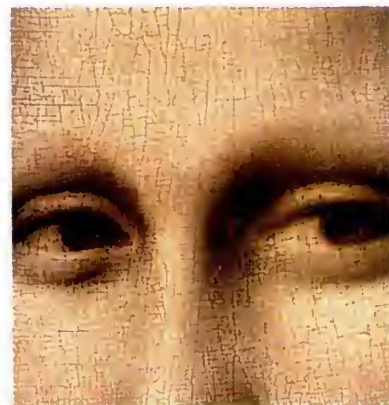
1 背景景观

人物背后阔大的自然景观赋予画面强烈的景深感。不过，切近细察，背景不是协调平衡的。人物脸庞右侧的地平线被岩石山地打乱，使得背景景观看上去左右高低失衡。



4 交叠的双手

达·芬奇精于画手。这里，人物交叠的双手宁静安逸地置于身前扶手上；这种叠放的手势在当时也表示礼貌与端庄。一本1461年的青年淑女礼仪手册写道：“无论是静止站立或走动，右手一定要叠放在左手上，置于身前，略微抬高到裙子腰带位置。”



2 眉毛与睫毛

人物既无眉毛也无睫毛，不过，通过高分辨率扫描分析，显示画像曾经画有眉毛和睫毛。也许是绘制眉毛睫毛的颜料有问题，已经褪色脱落，或者是哪次画面清洁时，被不慎擦除。眉毛的缺失增加了画像原有的轻微抽象感。

作者传略

1452—1498

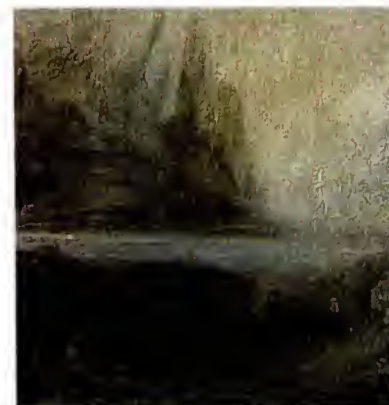
达·芬奇在十五岁左右，被其父送至安德烈·德尔·韦罗基奥的工作室当学徒。1482年，他开始为米兰公爵路德维柯·斯福扎（Ludovico Sforza）工作，中断并放弃了其在佛罗伦萨的第一个绘画邀约《贤士来朝》。他在米兰度过了十七年，这期间的作品有坦克车、战争用运输工具和潜水艇的设计，还有他最初的一些人体解剖研究。

1499—1515

法国入侵，路德维柯·斯福扎于1499年倒台，达·芬奇另寻资助人。随后的十六年间，他游历意大利各地，为众多主顾工作，其中也包括教皇。

1516—1519

1516年，法王弗朗索瓦一世任命达·芬奇为国王首席画师和首席工程建筑师。尽管当时已经罹患手部麻痹症，他依旧能够绘画和教学。1519年5月2日，他死于法国的克鲁克斯庄园。据传，达·芬奇临终时，弗朗索瓦一世在场，他将达·芬奇的头抱在怀中。一代巨匠，就此长眠。



3 晕涂法

肖像中明显采用了晕涂法，画面不同颜色区域之间的转接非常平滑细微，几乎不可察觉。这是“空气透视”的另一个特征，也同样营造出一种距离感。“晕涂”这个词源自意大利语中的“烟雾”。

《西斯廷教堂穹顶壁画》 1508—1512

作者：米开朗基罗 1475—1564

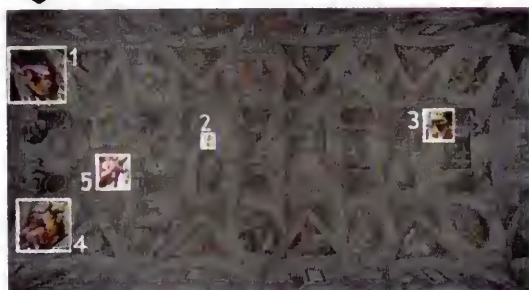


材料：壁画

尺寸：13.75 cm × 39 cm

位于梵蒂冈城使徒宫

图像局部示意



米开朗基罗·波纳罗蒂更多地认为自己是雕塑家而非画家。1508年5月，他虽不情愿但也只有接受了教皇儒略二世的任务，去装饰西斯廷教堂的穹顶。关于创作主题，梵蒂冈教会自然无甚创意，提出的建议与一般教堂顶上既有的老套常规的简单星空装饰大同小异。米开朗基罗否决了这一方案，代之以精美辉煌的系列场景壁画，其间描绘再现了上帝创世和人类的堕落。彩绘的穹顶拱柱在天花板上横穿而过，将穹顶分成九块大画板，取材于《创世记》的主要场景就绘制在这九个区域中。穹顶最高处天花板的分区富于节奏变化，较大的画面区块与青年男子裸体像在四角围拱的小块辅助画面水平间隔排列。四大主要场景因此显得更为突出，它们按时间顺序排列，分别是：上帝分开光明与黑暗、创造亚当、犯下原罪并被逐出伊甸、大洪水。穹顶中间主场景两边的三角形区域则绘有男女先知像和《圣经·旧约》中的其他场景。这个浩大的壁画项目中，描绘的人物超过300位，仅仅四年便全部完工，于1512年的万圣节揭幕面世。**PG**



1 耶利米

这位《旧约》中的先知耶利米被刻画为静态坐像，这个雄浑古朴的形象很可能是以米开朗基罗本人为原型。耶利米在此看上去思虑深远。这位写就《哀歌》的先知以手支住下巴，神情和手势显现出愁苦悲思。



2 亚当被创造

这个场景几乎位于穹顶的中心部位，是西斯廷壁画中最引人瞩目的板块。根据天主教信念，上帝是按照他自己的样子来创造人类的。米开朗基罗选择描绘了这样一个富于戏剧张力的瞬间：上帝的手指即将触到亚当的手指，被创造出来的亚当肉体即将被注入灵魂。



3 男子裸像

穹顶中心的小幅画板四角有男性裸像围拱。这些成对成组的裸像，也许代表不带翅膀的天使，体现了米开朗基罗对于人体解剖生理构造的充分把握，并基于他对古代雕塑的研究。这些裸像装饰衬托了那些附有边框的《旧约》场景画面。



4 吕彼亚*女先知

拱肩和三角形穹隅之间绘制的是古地中海文明（主要是古希腊古罗马）时期的五位女先知像。她们的话语被解读成有关耶稣托生肉身和降世的预言。吕彼亚女先知是西斯廷穹顶壁画中最精细雅致的人像之一。

*即今利比亚。



5 上帝创造天地

在上帝分开光明与黑暗的场景中，上帝身边环绕着天使，袍服如波涛翻涌般舞动飘扬。祂在宇宙空间中奋力前冲、胳膊向两旁展开来，让太阳和月亮从混沌中成形。在左侧相邻的小幅画板上，描绘了上帝创造天与地、将水与土地分开的情景。

作者传略

1488—1495

米开朗基罗在佛罗伦萨学徒，师从多美尼克·吉兰达奥（Domenico Ghirlandaio）学习壁画，并向贝托多·迪·乔瓦尼（Bertoldo di Giovanni）学习雕塑。

1496—1515

他迁移至罗马，雕刻《酒神巴克斯》和《圣殇》。返回佛罗伦萨创作《大卫》，1504年完成。后被诏令去罗马装修教皇儒略二世的坟墓，计划创作40座真人大小的雕像，项目未能全部完成，因1508年米开朗基罗开始绘制西斯廷穹顶壁画。

1516—1564

教皇利奥十世延聘米开朗基罗为其修建陵墓。1534年，米开朗基罗回到西斯廷绘制祭坛画《最后的审判》，后又为梵蒂冈城的圣彼得大教堂设计圆顶。

《伽拉忒亚的凯旋》 1512

作者：拉斐尔 1483—1520



材料：壁画

尺寸：295 cm × 224 cm

位于意大利罗马法尔内西纳宅邸

在致人文主义学者包德萨雷·卡斯蒂勒尼的一封信中，拉斐尔写道：“要画一幅绝妙的美人像，必须先观察很多女人……但看到的实在太少……美人难得一见，我只好靠自己的想象来创造一位理想中的女神。”拉斐尔的完美理念，源自柏拉图；他创作的几乎所有女性画像中，人物特征都体现出他的唯美追求。在这幅壁画里，海洋女仙伽拉忒亚的面孔是以之前的一幅亚历山大的圣凯瑟琳*画像为基础，经拉斐尔改动修饰而成。

独眼巨人波吕斐摩斯爱慕伽拉忒亚，伽拉忒亚乘坐一辆奇幻的、由海豚拉动的贝壳车逃离了他的追逐。根据斐洛斯特拉图斯**的记述，独眼怪波吕斐摩斯对伽拉忒亚殷勤追求，但只是一厢情愿；伽拉忒亚匆忙逃离独眼怪的纠缠，去投靠她的情人——西西里牧人埃西斯。这幅壁画的主题是由出资人阿格斯蒂诺·齐吉指定。齐吉想要迎娶曼图亚侯爵的私生女玛格丽塔·刚萨迦，但他的追求遭拒。齐吉之所以选定这个壁画题材，是因为恋爱神话还有一个较早的版本，说的是独眼巨人追求伽拉忒亚，虽受挫败，但最终抱得美人归。PG

* 公元4世纪早期埃及亚历山大的女圣徒和殉道者。

** 约170—247、古罗马帝国时期的希腊学者。

图像局部示意



聚焦



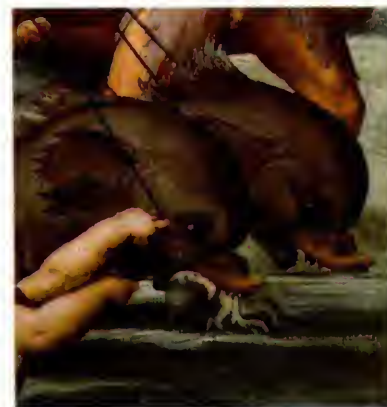
1 鞘中箭

丘比特们在向伽拉忒亚射爱神之箭，但伽拉忒亚对此无动于衷，回眸望向其中一位小爱神；这位小爱神的箭还收在鞘中。他代表着柏拉图式恋爱。伽拉忒亚向他凝视是表示她明确拒绝独眼巨人的追求，并暗示她更欣赏的是精神之爱，而不单是肉体之爱。



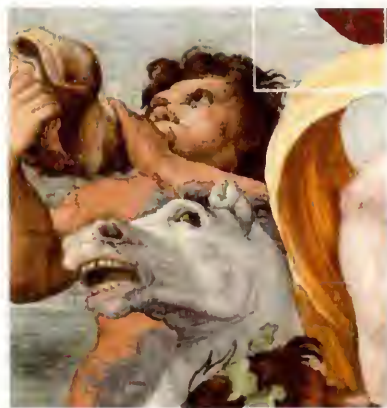
2 不均衡的颜色

拉斐尔绘制这幅壁画持续了多日，天气光线的变化导致每天的画面有轻微变化。比如丘比特的弓后面的天空蓝色调因在不同的日子绘制，故有着明显差别。对于因不同时间绘制导致色调差异的区域，拉斐尔在处理色调连接时，是事先在连接处留注小标记，再画时注意加以修饰。被两位飞翔的小爱神占据的画面右上角，颜色也相对较暗，其中左侧爱神下方的天空比伽拉忒亚头部上方的天空暗。



3 海豚

人文主义学者和诗人安吉罗·波利齐亚诺（15世纪）著有《比武篇》，可算是伽拉忒亚神话的世俗化版本。拉斐尔画的海豚很可能是对《比武篇》中一个细节的形象描绘：“两只形态优美的海豚拉着一辆驿车，伽拉忒亚正坐在车上，手持缰绳；海豚游动着，呼吸一致。”



4 骑马的信使

海洋信使特里同骑在海马上，这一形象细节表现出拉斐尔对于古罗马艺术遗产的兴趣。特里同那仰头嘶鸣的坐骑，很可能是拉斐尔借鉴模仿了一座古罗马雕塑而绘制，马匹的颜色和姿势与雕塑非常像。

作者传略

1483—1507

拉斐尔的父亲乔瓦尼·桑蒂是乌比诺贵族政权的宫廷画家，死于1494，拉斐尔随即成为皮耶特罗·佩鲁基诺的学徒，后又去佛罗伦萨研究米开朗基罗和达·芬奇的作品。

1508—1513

拉斐尔被教皇儒略二世于1508年召至罗马为其装修梵蒂冈使徒宫的住宅。首先装修教皇文献签署厅（Stanza della Segnatura, 1509—1512），随后是埃利奥多罗厅（Stanza di Eliodoro, 1512—1514）。儒略二世卒于1513年。

1514—1515

新教皇，来自美第奇家族的利奥十世，委任拉斐尔装修火焰厅（Stanza dell'Incendio），拉斐尔携弟子于1514年底开始工作。同年，拉斐尔被委任为梵蒂冈建筑艺术主管，1515年又被任命为罗马古迹监护主管。他对此非常热心，全情投入。他此阶段的作品大都借鉴了当时新发现的古典建筑里天花和墙壁绘画的装饰图纹。

1516—1520

除了教皇委派的工作，拉斐尔还受邀为红衣主教和其他神父们装修住房。拉斐尔应接不暇，只有组建起一个工作室，最终聘用了多达五十名助手；其中有些助手，如朱里奥·罗马诺（Giulio Romano），也因为各自的成就而成为著名艺术家。

北方文艺复兴



意大利文艺复兴是知识和文化的双重革命，极大地改变了15和16世纪初的艺术场景。这一运动也迅速传播至欧洲北方各国。文艺复兴的部分特质对于北方欧洲的艺术家有特别的吸引力。意大利的文艺复兴意味着一次再生，特别是对古希腊和古罗马学术和文化传统的再发掘。这些文化传统与北方欧洲人关联不大，因为经典神话题材的再现在地中海国家很平常，但对于北方欧洲而言则似乎理据不足，所以北方文艺复兴中很少出现这些元素。宗教改革是激发北方文艺复兴的动力，并在艺术家中培育出了新的兴趣点，那就是以自然写实的方式去描绘人物和可见的身边的世界。

意大利艺术家研发出一个精确的数学体系，比如关于人体比例、透视和空间的关系，以此来辅助他们创作。北方欧洲艺术家们对这些成果也非常关注，阿尔布雷希特·丢勒（Albrecht Dürer，1471—1528）耗费大量的时间和精力写了两部有关几何图形的专著——《测量的艺术》（1525）和《论人体比例》（1528）。不过，早在这些研究成果出现之前，就自然写实地描绘人类形象而言，欧洲北方的艺术家们业已有所建树。克劳斯·斯吕特（约1350—1405或1406）和汉

大事记

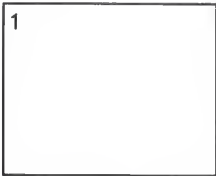
1494	1494—1498	1505	1509	1514	1516
丢勒第一次旅行去意大利研习艺术。回到德国后宣扬传播他所学到的技巧，特别是以他的印制版画去进行传播。	法王查理八世（1470—1498年在位）的军队入侵意大利，第一次意大利战争开始。有些意大利艺术家逃往北方，以保人身安全。	大卢卡斯·克拉纳赫被任命为撒克逊选侯（贵族推选出的帝侯）腓特烈三世（1463—1525）的宫廷画家，这个职位他终生保有。	荷兰人文学者德西德流斯·伊拉斯谟（Desiderius Erasmus，约1466—1536）写了《愚人颂》，讽刺人类的愚蠢。这部著作成为宗教改革的催化剂。	丢勒完成他那谜一般的铜版画《忧郁1号》（ <i>Melencolia I</i> ）。	托马斯·摩尔爵士（1478—1535）写就《乌托邦》，引用经典概念描绘了一座幻想的岛屿，岛上有完美的人类社会。

斯·穆尔切（Hans Multscher，约1400—1467）的雕塑，以及早期尼德兰（见140页）画家扬·凡·艾克（约1390—1441）和罗吉尔·凡·德尔·维登（约1399—1464）的绘画，都证明了欧洲北方艺术当年的莫大成功。北方画家更多地依靠直觉而不是数学测算公式来创作，以凡·艾克为先驱的油画技术进步也助推了北方艺术的提升。与以前的蛋彩画相比，创新的油画技法使得艺术家们可以画出更加精微的细节，画面更加逼真写实。这种效果首先立刻显著表现在肖像画领域。北方画家首创了“四分之三视图”^{*}，可以更全面更立体地表现绘画对象，而当时的意大利画家们则仍在袭用二维平面的肖像呈现模式。

对物理世界的所有描绘——从室内场景、户外风景到静物和人类形象，北方文艺复兴的艺术家们都追求同样的现实主义效果。在描绘微观细节方面，比如动物皮毛或金属的肌质、镜子中的微小映像，北方画家因其独特的技巧而著称。也有艺术评论家提出北方画家们过度执著于细节，因此对绘画主题的整体把握不如那些意大利大师。对于北方绘画是否可以确实被定性为现实主义也存有争议，因为画家们在作品中将日用品也当成象征符号来表现。

在风景绘画方面，一些人们熟知的地标景物出现得越来越多；不过有些景物是被移植到其他场景中的。在文艺复兴期间，有一种趋势逐渐加强，那就是以绘画精确地记录地形地貌，但风景画发展为独立绘画品类的进程却依旧缓慢。欣赏自己出资赞助的作品背景中的小型风景，早已是北方艺术主顾们的愉快体验，但是去买一幅纯粹的风景画，对他们来说则是匪夷所思的。约阿希姆·帕迪尼尔（Joachim Patinir，约1480—1524）想出了应对之策，他的作品在这方面有了新的突破。他主要创作宗教画，不过作品的宗教主题往往只是名义上的，常常成为他绘制全景大视野风景画的借口，《圣杰罗米风景》（*Landscape with St. Jerome*，见左页）即是一例。帕迪尼尔故意选择这种需要广阔背景来进行衬托的题材，然后在绘画中将人物压缩安排在一个小角落。他有时还与昆廷·马西斯（Quentin Massys，约1466—1530）或约斯·凡·克利夫（Joos van Cleve，约1480—约1540）合作，让他们绘制画中人物，而他自己只画风景。

这些风景本身其实远非写实。帕迪尼尔采用了双重透视策略：整体景象是从一定高度看过去的，所以地平线较高，可以看到风景很远处；与此同时，人物、树木和建筑则画得靠前，好像与观者视线齐平。帕迪尼尔还在画面中加入了形态奇特的石头——灵感很可能来自其出生长大的默兹河谷地貌；这些石头使得画面呈现出一种奇幻的异域风情。画面整体效果显得失衡不稳，但帕迪尼尔的同代人对此却很钦慕。1520年丢勒拜访帕迪尼尔，褒奖其是“出色的风景画家”。风景画家这个概念可能是第一次出



1 《圣杰罗米风景》（1516—1517）
作者：约阿希姆·帕迪尼尔
材料：板上油彩
尺寸：74×91厘米
藏于西班牙马德里普拉多博物馆

2 《圣母与圣子》（约1525）
作者：大卢卡斯·克拉纳赫
材料：板上油彩
尺寸：58×46厘米
藏于俄罗斯莫斯科普希金博物馆

^{*} 从既非正前面亦非正侧面，而是斜侧面的角度进行观察。



1517	1524—1525	1526—1528	约1551—1553	1555	1566
路德将他的《九十五条论纲》贴在德国维滕贝格一座教堂的大门上，新教改革运动由此开始。	随着社会阶级结构变化以及市民权力的增强，一种通行的反抗方式——农民战争，在瑞士、德国和奥地利爆发。	因为教派分裂，天主教会停止资助北方欧洲的艺术创作。小荷兰拜因转去英国工作。	老布鲁盖尔经法国中转去意大利。根据一路看到的风景，创作了大量草图和绘画。	《奥格斯堡和约》在德国通过，宣布每个德国州的首领可自行决定该州的宗教信仰。	尼德兰不屈不挠的加尔文教徒们发起“圣像破坏运动”，导致争取荷兰独立的民众起义全面爆发。

3

4

5



3 《逃往埃及》（1551）

作者：彼得·埃特森

材料：布上油画 尺寸：123 cm × 175 cm

藏于荷兰马斯特里赫特伯恩范滕博物馆

4 《雪国猎手：一月》（1565）

作者：彼得·老布鲁盖尔

材料：木板油彩 尺寸：117 cm × 162 cm

藏于奥地利维也纳艺术史博物馆

5 《天使报喜》（出自《伊森海姆祭坛画》，约1512—1516）

作者：马蒂斯·格吕内瓦尔德

材料：木板油彩 尺寸：269 cm × 141 cm

藏于法国科尔玛恩斯特林登博物馆



现在西方艺术中。

彼得·老布鲁盖尔（Pieter Bruegel the Elder，约1525—1569）为推动风景画的发展做出了很大贡献。他以一年中不同季节的景观为主题绘制的系列风景画非帕迪尼的任何一部作品可比。尤其是《雪国猎手：一月》（见右页图），积雪的屋脊和山地以大胆夸张的斜线将观画者的视线引向山谷低地，这不愧为构图方面的大师妙笔。不过，老布鲁盖尔的这些作品依旧不是纯粹的风景画。因为中世纪祈祷书中出现过此类主题的小插图，描绘一年中每个时段最常见的乡村劳作活动，总括标题为“农时农事”（*Labours of the Months*）。老布鲁盖尔的作品可视为这些小插图的增效放大版本。

助推北方文艺复兴成型的还有另外两个重要因素：印刷术的传播和新教改革。印刷的发明，被归功于德国人约翰内斯·古腾堡（约1398—1468），并在数个德国城市最先推广普及。图像印刷的进步对艺术家是一大福音，因为他们可以在市场和集市上出售自己画作的印刷复制品，由此建立和传播自己的声誉。这种做法还相当赚钱。丢勒当年出版了《插图本启示录》（1498），内有一套十五幅印刷插图，其中就包含《启示录四骑士》（1498，见186页）。这本书获得巨大成功，卖书所得极其丰厚，以至于丢勒余生不用再为金钱操心。相反地，只要哪位艺术家未能将自己的作品即时印刷复制并售卖，其事业就有遭受挫败的风险。最典型的例子要数马蒂斯·格吕内瓦尔德（Mathis Grünewald，约1475或1480—1528）。他的《伊森海姆祭坛画》（*Isenheim Altarpiece*，见左页）是当时的杰作之一，但没有出印刷品，因此几乎无人关注。用印刷品来宣传画作非常重要，尤其是对这幅祭坛画而言，因其绘制于一家疫病医院中，根本没有资助人或画家愿意去看，所以必须靠印刷物来传播。

最早的印刷制版是用木刻，及至16世纪，蚀刻铜版已经更为普遍。铜版坚硬的金属表面有几个优势。首先易于刻绘，技艺精湛的艺术师可在铜版上做出更细微精妙的光影和画面肌质。其次铜版更持久耐用，这意味着制版之后，印制量更大。丢勒是打金匠之子，对金属刻绘驾轻就熟。也是用铜版这种创作媒介，他出品了自己最复杂精致的一些印制画。这些刻版通常被认为是他的雕刻代表作。

宗教改革导致的教派分裂在北方欧洲造成的冲击要远远大于在意大利的影响。有些艺术家因此受到牵累。因为倾向于新教，格吕内瓦尔德失去了其最重要的主顾，而小汉斯·荷尔拜因（Hans Holbein the Younger，约1497—1543）则在巴塞尔的宗教骚乱后去往英格兰寻找工作机会。就荷尔拜因而言，这个选择反倒更为有利，因为他的肖像绘画很快有了用武之地。1532年，他应邀绘制《大使像》（1533，见190页）。而大卢卡斯·克拉纳赫（Lucas Cranach the Elder，1472—1553）则因为与新教领袖马丁·路德（1483—1546）关系密切而受益。这两个人是好朋友，克拉纳赫实际上成为了宗教改革运动的官方画家，绘制有好几幅马丁·路德的肖像，并为马丁·路德翻译的《新约》设计木刻插图。他还继续创作宗教绘画，比如《圣母与圣子》（见183页），试图以新方式阐释传统的罗马天主教题材，从而反映路德教派的观点。他这幅圣母子中的玛利亚有着德国女性的相貌。

宗教改革导致北方欧洲对祭坛画和圣徒画的需求减弱，艺术家们对道德宗教主题的处理方式也因此更为低调。希罗尼穆斯·鲍希（Hieronymus Bosch，约1450—1516）和布鲁盖尔这类画家倾向于表现人性的愚蠢荒唐，比如鲍希的《尘世乐园》（约1500—1505，见188页）和布鲁盖尔取材于神话的《伊卡洛斯坠落》（约1558，见192页）。其他画家，比如彼得·埃特森（Pieter Aertsen，约1508—1575），则着意去掩饰画面的宗教主题。埃特森起初是教会画家，但偶像破坏运动中他的几幅祭坛画惨遭损毁，他随后创作时便开始将宗教主题隐藏于静物画或风景画中。他的《逃往埃及》（见左页上图）中，《圣经》典故的小场景被隐藏在前景一个精细描画的肉档后面。这种曲折隐晦的主题处理方式是样式主义（见202页）的典型风格。样式主义后来取代了文艺复兴的自然写实倾向。**12**



《启示录四骑士》 1498

作者：阿尔布雷希特·丢勒 1471—1528

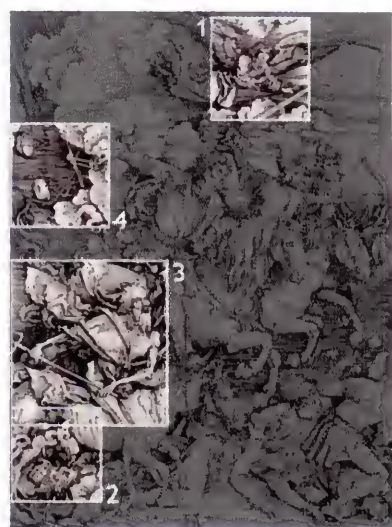


材料：木刻

尺寸：39.5 cm x 28 cm

藏于英国伦敦大英博物馆

这是阿尔布雷希特·丢勒为《新约·启示录》创作的十五幅系列插图中的第四幅，为木版刻印。《新约·启示录》插图是丢勒最早的重要系列插图作品，1498年出版后，获得巨大成功。丢勒的创新技巧包括交叉平行线和平行线的运用，以表现光与影和事物的体积，骑士们倾斜的身姿则给画面增加了更多活力动态。这些印制版画为画家建立了国际声誉，并且改变了书籍插图的历史形态。这些插图的成功给丢勒带来巨大财富，让他余生不再为金钱烦恼。丢勒选择这样的创作主题非常精明。因为当时很多人相信1500年将会是世界末日迫近之时，所以启示录中描述的场景一时成为街谈巷议的焦点。根据《圣经》的描述，上帝的羔羊手持圣书，封有七个法印，前四个封印被揭开之后，四个骑士便出现了（《启示录》第6章1至8节）。画家们对这些场景的描绘各有不同，四骑士的身份也各有差异。在丢勒的这个版本中，拿弓的第一个骑士代表瘟疫，高举长剑的第二个骑士代表战争，提着空天平的第三个骑士代表饥荒，第四个骑士则代表死亡——正将人们赶向地狱的恐怖大口。这幅画面主题的终极来源很可能是《旧约全书》中《撒迦利亚书》第6章1至7节的预言，其中提到四辆驿车，各自由不同颜色的马匹拉动，马匹被解释为是“天国的四位神灵”。^[12]



聚焦



1 天使的手势

一位天使飞翔在骑士上方，他的手势看起来像是祝福。下面跨坐在马背上驰行的骑士当中，人们对拿弓的那位争议最大。有人认为他代表的是破坏的力量，还有人认为他是耶稣。在另外有些画家的版本中，这位拿弓的骑士上方，有天使手持冠冕欲为其加冕。



4 象征饥馑的天平

四匹马狂暴前冲，而表示饥荒的天平在骑士身后扬起。丢勒刻画的四骑士有一种以前其他画家同题材作品所不具备的强大力度和动能。骑士们在身后留下的滚滚烟尘与画面上紧密的平行线条都强化了骑行的速度。



2 地狱之口

从中世纪起，地狱经常被描绘为一头张开恐怖巨口的怪兽，表示的是饕餮恶魔利卫旦。这里描绘有戴着主教法冠和帝王皇冠的人被地狱之口吞噬，是在强调无论贫富贵贱，人在死亡面前都不堪一击。



3 面孔和三叉戟

死神通常被刻画成提着大砍刀的形象，而对地狱的描绘通常会出现三叉戟或铁叉子，这幅画则结合了这两种象征物。在丢勒之前还没有画家能把骑马飞驰的四骑士所带来的惨烈毁灭的可怕程度表现得这样惊心。

作者传略

1471—1491

丢勒生于德国纽伦堡的金匠之家，幼时即开始学习金属刻绘。丢勒绘画天赋显著，后师从迈克尔·沃格穆特（Michael Wolgemut，约1435—1519）学习绘画与版画。

1492—1504

丢勒去瑞士和法国为当地出版商工作。1494年回到德国前夕，曾旅行至意大利，对文艺复兴早期（见150页）画家安德烈·曼特纳（Andrea Mantegna，约1431—1506）的作品感受深刻。回乡后，他成立了自己的工作室，专注于版画创作。

1505—1519

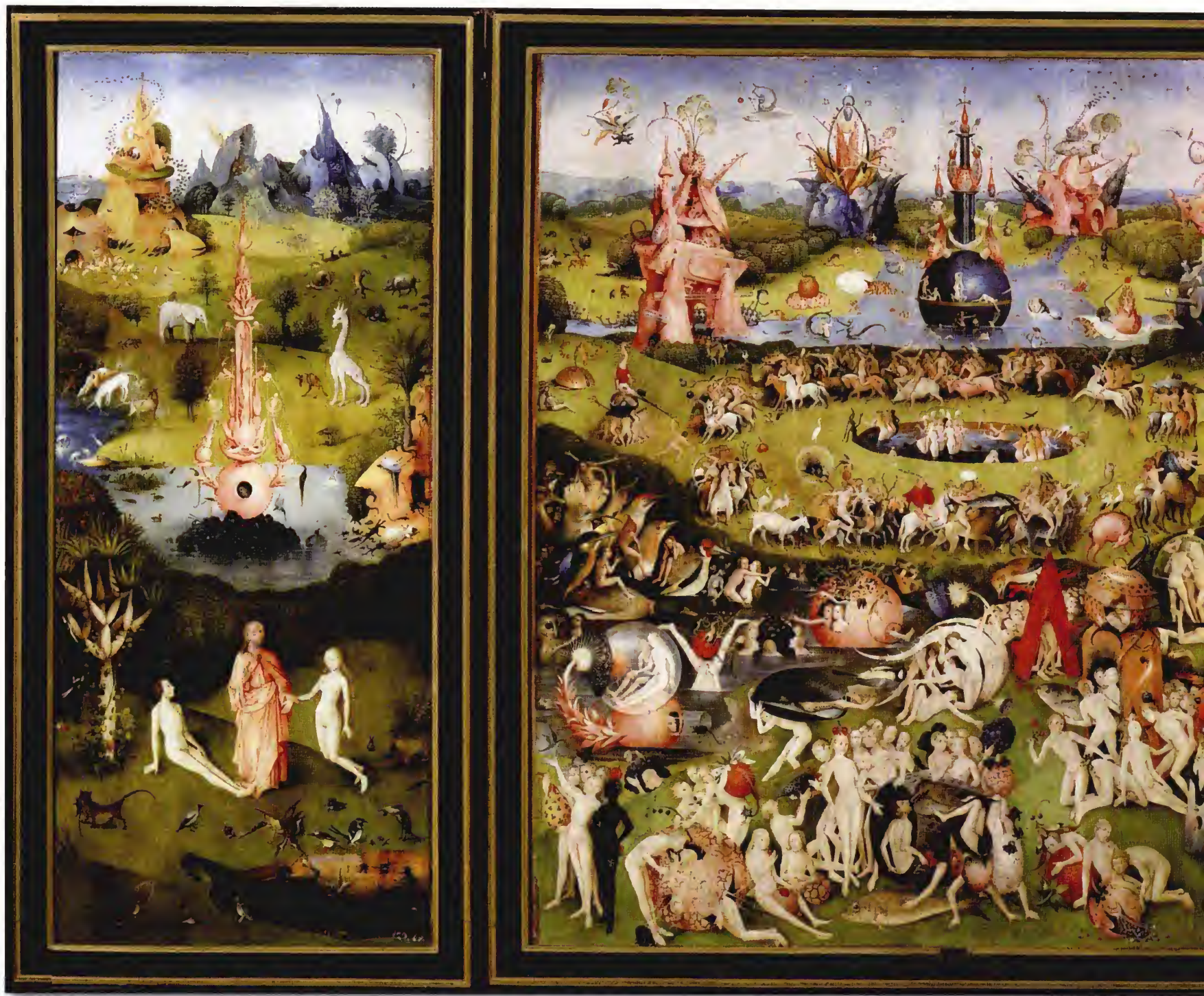
他开始了第二次意大利之旅，在那里停留两年，重新开始绘画。他此后继续创作精美版画，并于1515年开始领取神圣罗马帝国皇帝马克西米利安一世（1459—1519）设立的年度津贴。

1520—1528

他从马克西米利安的继任者查理五世（1500—1558）处继续获得皇家津贴，撰写了有关透视测量和人体比例的专著。

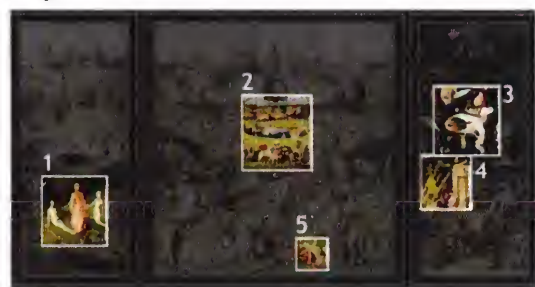
《尘世乐园》 约1500—1505

作者：希罗尼穆斯·鲍希 约1450—1516



材料：板上油彩
尺寸：中间画板 220 cm × 195 cm
左右侧翼画板 220 cm × 97 cm
藏于西班牙马德里普拉多博物馆

图像局部示意



这应当是希罗尼穆斯·鲍希最为繁琐复杂的一幅作品，作为教堂祭坛画显然过于另类。这幅三联画描绘有三个场景：左边是天堂的景象，右边是地狱，中间则是世俗享乐的人间乐园景象。侧翼画板折合之后，面板上是灰褐单色的图像，描绘有上帝和创世记的场景。

左侧翼画板呈现的是上帝创造亚当和夏娃。左侧的画面景观延续到中间画板，这种类似的景观暗示了最初的原罪已经迁延演化为多种罪恶。中间主画板描绘的是人类沉迷于各种“世俗享乐”。这些感官享乐中，有很多是无可指责的，有的则涉及情欲，但这幅画表示的寓意很明显：肉体淫欲行为被认为是有罪的，将导致地狱中的折磨。在地狱中，被惩罚者会直接面对自己的罪恶。右侧画板的前景中，象征七宗罪的人物形象也在遭受惩戒：自大傲慢正看着自己投射在恶魔屁股上的映像；贪食饕餮被迫向一个坑中呕吐。与左侧伊甸园里的水果相比，中间画板上的水果已经过度膨胀，大到完全不现实的地步。这种尺寸比例上的失真也是鲍希的作品后来引起超现实主义（见426页）画家强烈关注的原因之一。12



作者传略

1474—1485

1474年，鲍希的名字出现于斯海尔托亨博思的市政文献中。在这之前，鲍希的信息无从可考。1481年，鲍希迎娶艾蕾特·哥耶尔茨·凡·登·梅尔韦涅（Aleyt Goyaerts van den Meervenne），女方的殷厚财富让鲍希得以无忧无虑地追求艺术理想。

1486—1503

自1486起，鲍希成为当地一个宗教组织“圣母玛利亚兄弟会”的成员。数年间，他从兄弟会接到不少创作邀约，其中既有祭坛画也有教堂玻璃彩绘图像。这些经历也让他接触到了一些重要的艺术资助人。

1504—1516

及至16世纪初期，鲍希已享有一定声誉。西班牙的伊莎贝拉女王也向他订制过作品。1504年，他从勃艮第公爵“美男腓力”（Philip the Fair）那里接到酬劳丰厚的邀约。兄弟会的文献档案中记录有鲍希辞世的日期。



1 亚当和夏娃

左侧画板上，上帝趁亚当熟睡时，取出其一根肋骨，创造了第一个女人。亚当刚醒，上帝就将女人呈示在他眼前。亚当夏娃此时是在伊甸园中，但他们面前的池塘中满是黏滑蠕动的黑色生物，这暗示着前景不妙。



2 肉欲泉源

中间画板的中心焦点是肉欲之泉，其间有裸体女人在引诱泉边绕圈骑行于各类奇异动物背上的男人。这是与伊甸园生命之泉相反的罪恶对照。画面前景中那些已经找到搭档的成对情人则放纵于各种肉体淫欲行为。



3 树形人

右侧画板上的这个可怖细节被认为是天堂里生命树的对照物。其主体是一个空空的蛋壳形，架在树桩上。有艺术史家认为树人的面孔为画家自画像。关于这个噩梦般的可怕形象，鲍希还单独绘制过一幅画。



4 受惩罚者

右侧的地狱场景中，有罪孽者正遭受折磨。画家以一些超现实的象征手法来表现这些人是因何种劣行而进入地狱。各类音乐家或乐手受刑的刑具正是他们各自的乐器，不过乐器被夸张放大了许多。类似的还有，一个猎人被兔子刺穿挑起，而另一个则被他自己的猎狗撕咬吞食。



5 情人们和水果

采摘和食用水果是对性行为的隐喻，而让情人们好奇探究的果皮，暗指一句民间谚语，寓意人们经常迷恋或追求的很多东西并无价值。事实上，鲍希时代的人们从当时的一些道德箴言中应该已经认识到：中间画板上大部分的“世俗乐趣”属于人类愚行或者罪孽。

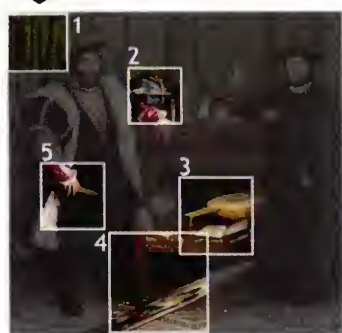
《大使像》 1533年

作者：小汉斯·荷尔拜因 约1497—1543



材料：橡木板上油彩
尺寸：207 cm × 209.5 cm
藏于英国伦敦国家美术馆

图像局部示意



小 荷尔拜因的这幅双人肖像是他最复杂和最难解的作品。画中人物是两个尊贵的外交家。左边是法国派驻伦敦的大使让·德·丁特韦尔（Jean de Dinteville, 1504—1555），他订制了这幅肖像，悬挂在法国特鲁瓦附近他的城堡中。画中另一位是拉沃尔的主教乔治·德·塞尔维（Georges de Selve, 1508—1541），为法国教会派驻至教皇处的专使。塞尔维于1533年春赴伦敦拜会他的朋友，因此表面上看来，这幅作品只是为了纪念这次会见，但画面的潜在含义则难以捉摸。这两人的肖像画中包括有科学仪器和乐器，这些是他们学识和文化修养的见证。但前景中的一个骷髅却无疑指向死亡。而且，很多道具的布景设置都与1533年的耶稣受难纪念日有关联，暗示这幅画有着更深层的宗教含义。12



1 耶稣受难像

左上角微小的耶稣受难像几乎完全隐匿在厚重华丽的锦缎窗帘后面。小小的受难像是在提示人们，尽管面前铺陈着世俗的财富，耶稣的殉难却不应被忘却。这幅画的绘制时间是在耶稣受难一千五百年之后，很可能意在纪念这个宗教节日。



2 地球仪

画面中包含有几个与画作出资人相关的物件。丁特韦尔左胳膊下面木架上的地球仪代表科学和对世界的探索。地球仪上有丁特韦尔家族宅邸的名字——法国的波利塞城堡（château of Polisy），这幅画正是要挂在城堡的豪华客厅中。



3 鲁特琴和赞美诗集

此画作于宗教改革运动期间，因此有暗指宗教冲突的道具出现。鲁特琴是双关语，读音与宗教改革发起人马丁·路德名字中的“路德”发音类似；琴断了一根弦，暗示宗教斗争的喧嚣嘈杂。那本新教赞美诗翻在了某一页，显示的是路德教派的两首赞美诗。



4 变形的骷髅

这个骷髅有何用意，一直成谜。骷髅是死亡的传统象征物，通常出现在讽刺虚荣浮华的画作中，暗示世俗财富和成就都是过眼云烟。骷髅也是丁特韦尔个人的象征符号，因为他戴的帽子上也有一个骷髅标记。



5 短剑

肖像画中标注有资助人的年龄。丁特韦尔右手拿的宝石镶嵌短剑上有铭文标明他的年龄。塞尔维右肘下压着的书上有拉丁文字“在他生命的第25年”，这是在指明塞尔维当时的年龄。

作者传略

约1497—1516

荷尔拜因生于德国奥格斯堡一个著名的艺术之家。他师从其父老汉斯·荷尔拜因受训，后又与其兄弟安布罗修迁移至瑞士巴塞尔，从事插图的设计绘制，并接到最初的绘画订制业务。

1517—1526

荷尔拜因住在巴塞尔，但也与其父在卢塞恩合作作画。他可能在此期间游历了意大利。他绘制人文主义领军人物的肖像，最著名的是德西德流斯·伊拉斯谟，他还完成了一系列的圣坛画。宗教改革运动带来了骚乱和危险，限制了发展，他因此转至英格兰寻找机遇。

1527—1532

在伊拉斯谟的推荐下，荷尔拜因应约为文艺复兴人文主义学者托马斯·摩尔爵士及其同仁绘制肖像。在伦敦居留两年后返回巴塞尔，为两个城市的市政厅绘制系列壁画。随着宗教动乱恶化，他决定再回伦敦，从此定居。

1533—1543

他在伦敦为多位德国富商画像，并于1536年成为英王亨利八世的御用画师。他可能罹患瘟疫，最终死于伦敦。

变形绘画

《大使像》很不寻常的一点就是前景中大大的变形骷髅。这个骷髅很好地解释了何为透视变形画：只有从一个不同一般的角度去观看时，那种变形扭曲的图像才显出常态真面目。这种变形绘画在德国被称为“谜图”，主要是受德国艺术家艾哈德·舍恩（Erhard Schön, 1491—1542）的木刻版画启发。另一种类型的变形画叫作镜子画，或者反射变形画，尤其风靡于17世纪，让·弗朗索瓦·尼塞伦（Jean-François Nicéron, 1613—1646）的《变形》（*Anamorphosis*，见下图）是这种绘画的一个范例。这种绘画在平面上看是扭曲变形的，但用一个圆筒形的镜子放在画作中心位置的上方看时，镜子中就会出现正常的图像。



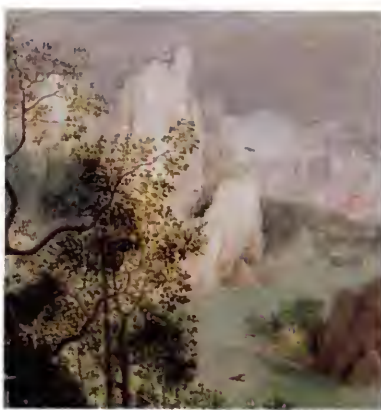
《伊卡洛斯坠落》 约1558

作者：彼得·老布鲁盖尔 约1525—1569



材料：布上油画（从画板移置于布上）
尺寸：73.5 cm × 112 cm
藏于比利时布鲁塞尔皇家美术博物馆

根据希腊神话传说，代达罗斯和儿子伊卡洛斯被囚禁于克里特岛。代达罗斯是个发明家，利用自己的技能制作了两双翅膀，以帮助他和儿子出逃。他事先告诫儿子不要飞得过高，但伊卡洛斯没把父亲的忠告当回事。他往高处飞升，沾粘双翅的蜡被太阳照射融化，伊卡洛斯坠入海中溺水亡命。从地中海古文明时期开始，就有画家根据这个题材进行创作，但老布鲁盖尔的特别之处在于其画面重心并非这个少年的个人悲剧，而是悲剧发生时周边在场人物的状态反应。布鲁盖尔没有描绘伊卡洛斯从天空中坠落的情景，而是画的他已落水、即将完全沉没；代达罗斯则根本未在画面中出现。**12**



1 山地风景

布鲁盖尔曾有过一次阿尔卑斯山地穿越之旅，这令他终生难忘，从此便决意在其所有作品中都加入山地景观。早年有个评论家揶揄道：“他吞下了所有大山巨石，然后又一一吐出来……吐在了他的画布和画板上。”



2 船只

船只的精微细节体现出布鲁盖尔的绘画技巧，其位置清楚表明了伊卡洛斯已坠海，且被人们忽略。船只正驶离落水少年。尽管船离他很近，但没有迹象显示船上有任何人曾注意到伊卡洛斯从空中坠落。



3 伊卡洛斯

唯一能够看到的只有伊卡洛斯的双腿，他身体的其他部位都已没入水中。他的死亡只在海面上激起小小的波纹，看起来没有任何人在意这个少年的悲惨命运。同样地，如果不是因为有画作标题的提示，这一叙事细节可能很容易就从观画者眼皮下漏过。



4 牧羊人

牧羊人正向画面外的某处凝望，完全没有意识到伊卡洛斯坠海。牧羊人和他的狗对看护羊群的职责也没上心。他身后的绵羊有的正危险地徜徉在水边，有可能遭受与伊卡洛斯一样的溺亡命运。



5 田间的死尸

犁田农夫的正前方、田地尽头的丛林中，藏有一具死尸，勉强可见。死尸的出现与那句通俗谚语相关联：“犁地的犁头不会因有人死亡而停下。”也确实如此，伊卡洛斯的溺亡没有惊扰到场景中任何人的日常活动。

图像局部示意



伊斯兰艺术



1 《鲁斯塔姆入睡，坐骑拉克什大战狮子》（1514）
作者：佚名
材料：手抄本插图
尺寸：41 cm × 29 cm
藏于英国伦敦大英博物馆

2 伊兹尼克瓷器盘子（16世纪晚期）
作者：佚名
材料：玻璃石料、釉彩
尺寸：直径 37.5 cm
藏于美国纽约大都会艺术博物馆

3 《沙贾汗王子像》（1616—1617）
作者：纳迪尔·阿扎曼
材料：羊皮纸上树胶水彩
尺寸：38.5 cm × 26.5 cm
藏于英国伦敦维多利亚与艾伯特博物馆



1500年之后，中东大部分地区分别被两股强大势力控制：定都君士坦丁堡（今伊斯坦布尔）、疆域辽阔的奥斯曼帝国和政权主要盘踞于波斯（今伊朗）的萨菲王朝。与他们的奥斯曼邻居不同，萨非王国的艺术作品代表着一种侧重表现鲜活生命的世俗化取向。在手抄本插图中，比如《鲁斯塔姆入睡，坐骑拉克什大战狮子》（*Rustam Sleeping While Rakhsh Fights the Lion*，见上图），人类和动物形象成为萨非艺术风格的显著特征。复杂缠绕的花卉藤蔓涡卷纹饰也是萨非艺术中同样重要的图案，特别体现在当地大量出产的纺织品和地毯上。16世纪的波斯地毯是有史以来最华丽的部分出品。其中至为精美的当属阿尔达比勒

大事记

1501	1534	1539—1540	16世纪50年代	1557	1616
沙·伊斯迈尔一世创建萨非王朝，占据今阿塞拜疆地区，后扩张至波斯大部。	伊斯迈尔之子沙·塔赫玛斯普（Shah Tahmasp）签发颁布《悔罪诏令》，禁绝音乐、舞蹈、饮酒和印度大麻。	萨非王朝将地毯生产提升为一项产业，制作出最精美的成品之一——阿尔达比勒地毯（见196页）。	苏莱曼大帝的御用书法家艾哈迈德·卡拉赫萨里（Ahmad Karahisari, 1468—1556）创作了他最著名的一些书法作品。	奥斯曼建筑师米玛尔·希南（Mimar Sinan, 1489—1588）设计了多重圆顶的君士坦丁堡苏莱曼清真寺。	君士坦丁堡苏丹艾哈迈德清真寺（又称“蓝色清真寺”）的辉煌内饰标志着奥斯曼琉璃砖瓦制作达到巅峰水准。

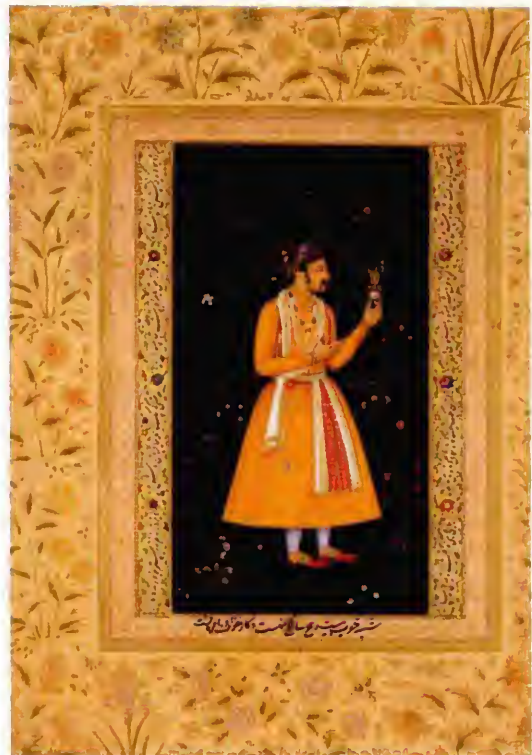
地毯（1539—1540，见196页），上面以编织文字标注着“卡山的马克苏德，946”。这块地毯以面积巨大、工艺精湛和引人入胜的颜色应用而著称。与之相伴的还有另一块地毯，它们都是为萨非王朝的宗教圣地谢赫·萨非·奥丁·阿尔达比勒陵墓而制作。

16世纪期间，伊斯兰独特的艺术遗产将中亚和帖木儿王朝风格的东方传统与拜占庭、威尼斯和巴尔干艺术相结合，从而演化为奥斯曼风格。奥斯曼公共艺术侧重于丰富多样的装饰性图纹，对人类或动物的描绘再现则退居次位。奥斯曼陶瓷制品受中国瓷器影响很大，最常用的装饰图案为基于植物和花卉的纹饰，在贵重的伊兹尼克玻璃石料瓷器（见右图）上尤其如此。伊斯兰书法文字和线性几何图案的使用则主要限于建筑装饰。及至19世纪，伊兹尼克瓷器在西方大受推崇，成为珍品收藏，也是19和20世纪几种艺术风格的灵感源泉，其中最引人关注的是“工艺美术运动”。

在宗教建筑方面，经典的奥斯曼风格在全球的伊斯兰地区被改良和创新。1557年，伊斯坦布尔苏莱曼清真寺的兴建标志着这种建筑风潮达致巅峰。苏莱曼是清真寺的典范，同城的基督教索菲亚大教堂则代表着拜占庭文明的辉煌，两种主要宗教在此交相辉映。这种经典的建筑风格逐渐让位于奥斯曼巴洛克风格，后者更为繁复，形制华丽，大量使用曲线波纹和装饰。奥斯曼巴洛克风格显然是受到当时欧洲建筑和艺术元素的影响，比如洛可可风格（见250页）和巴洛克风格（见212页）。

莫卧儿王朝于1556年成为印度的统治势力。莫卧儿时代的伊斯兰艺术特征体现出强烈的印度艺术传统（见82页）风貌。莫卧儿之前的印度次大陆是印度教和耆那教的天下，那时的工匠人在雕塑、雕刻、模塑和石材工艺方面都技艺非凡。莫卧儿时代室内装饰的主要特色是以伊斯兰阿拉伯式藤蔓涡卷纹饰为基础，再加入印度手工艺元素，表现为各种花环纹案和精雕细琢的石刻屏风，图纹缠绕纠结、错综复杂。在阿克巴皇帝（1556—1605年在位）的资助扶持下，莫卧儿风格在绘画领域得到长足进展。在阿克巴执政期间，他的宫廷御用画师们继续沿用波斯绘画传统来创作，题材多出自波斯文学经典，但画作也体现出逐渐增强的自然写实成分。

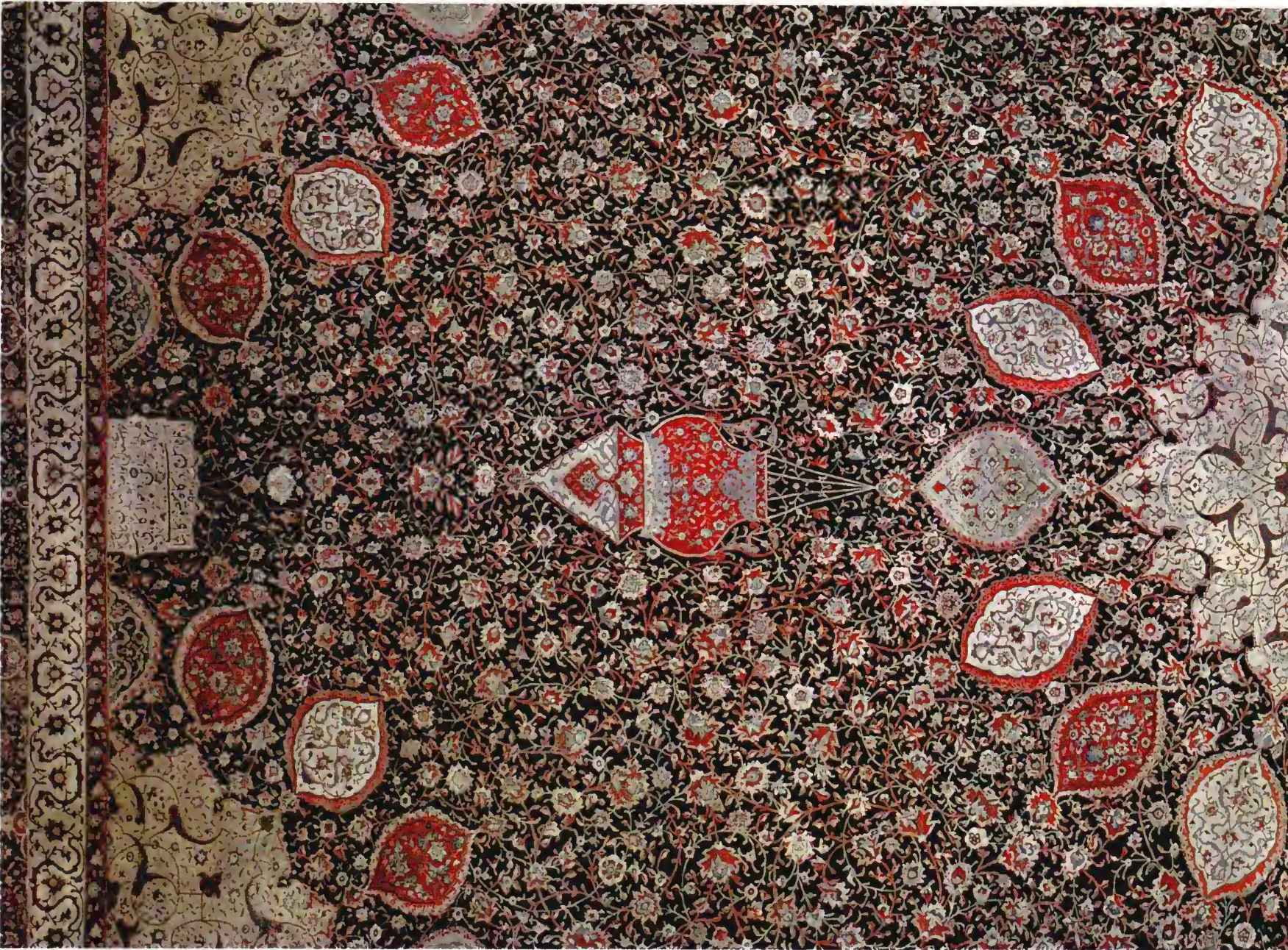
沙贾汗（1628—1658年执政）时期的莫卧儿王朝开始兴起皇族肖像和民俗风情画的新潮流，富于活力生机的颜色、细腻柔滑的笔触和精确的细节出现在原本正式严谨的萨非风格作品中。从16世纪初期开始，印度西海岸便出现了一个葡萄牙人控制的贸易殖民区，因此莫卧儿艺术受到欧洲现实主义的影响也就不足为奇了。《沙贾汗王子像》（见右图）标志着宫廷肖像创作的巨大改变。以前画像中那种简单的服装织物表现手法和平淡的背景都已消失，这幅画像呈现出富贵豪华的帝皇风范。由于后继的皇帝们在艺术观念上倾向于朴素苦行，莫卧儿王朝的绘画随后逐渐衰落，并不可避免地退化为一种刻板简朴、缺乏动态活力的艺术类型。JC



17世纪20年代	1628	1653	17世纪80年代	18世纪	约18世纪20年代
阿克巴皇帝设立最初的皇家画室，延聘专任画家以鎏金插图装饰文学经典，比如《纳孜穆纳玛》（“战争之书”，波斯语版本的《摩诃婆罗多》）。	沙贾汗成为莫卧儿皇帝，在其任期扶植艺术，在伊斯兰艺术和建筑领域复兴了波斯传统。	沙贾汗追念祭拜亡妻而建的泰姬陵完工，被认为是莫卧儿建筑的最佳典范。	经过打磨蚀刻、形成蜂窝状图案或几何图形的雕刻玻璃和罗马风格的彩色浮雕玻璃大为流行。	几何图形或植物图案和抽象的阿拉伯式涡卷纹饰在西方被当作东方主义（见286页）风格的象征。	细密画家和官方宫廷画家莱夫尼（卒于1732）在君士坦丁堡发布画册，内有其绘制的苏丹及苏丹皇族成员肖像、奥斯曼宫廷生活场景。

《阿尔达比勒地毯》 1539—1540

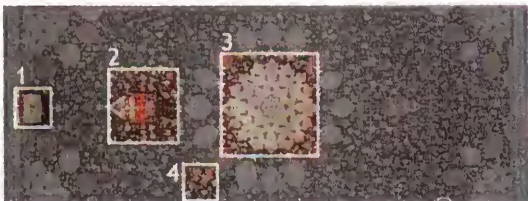
作者：卡山的马克苏德 生卒年不详



材料：羊毛与丝绸
尺寸：1050 cm × 530 cm
藏于英国伦敦维多利亚与艾伯特博物馆

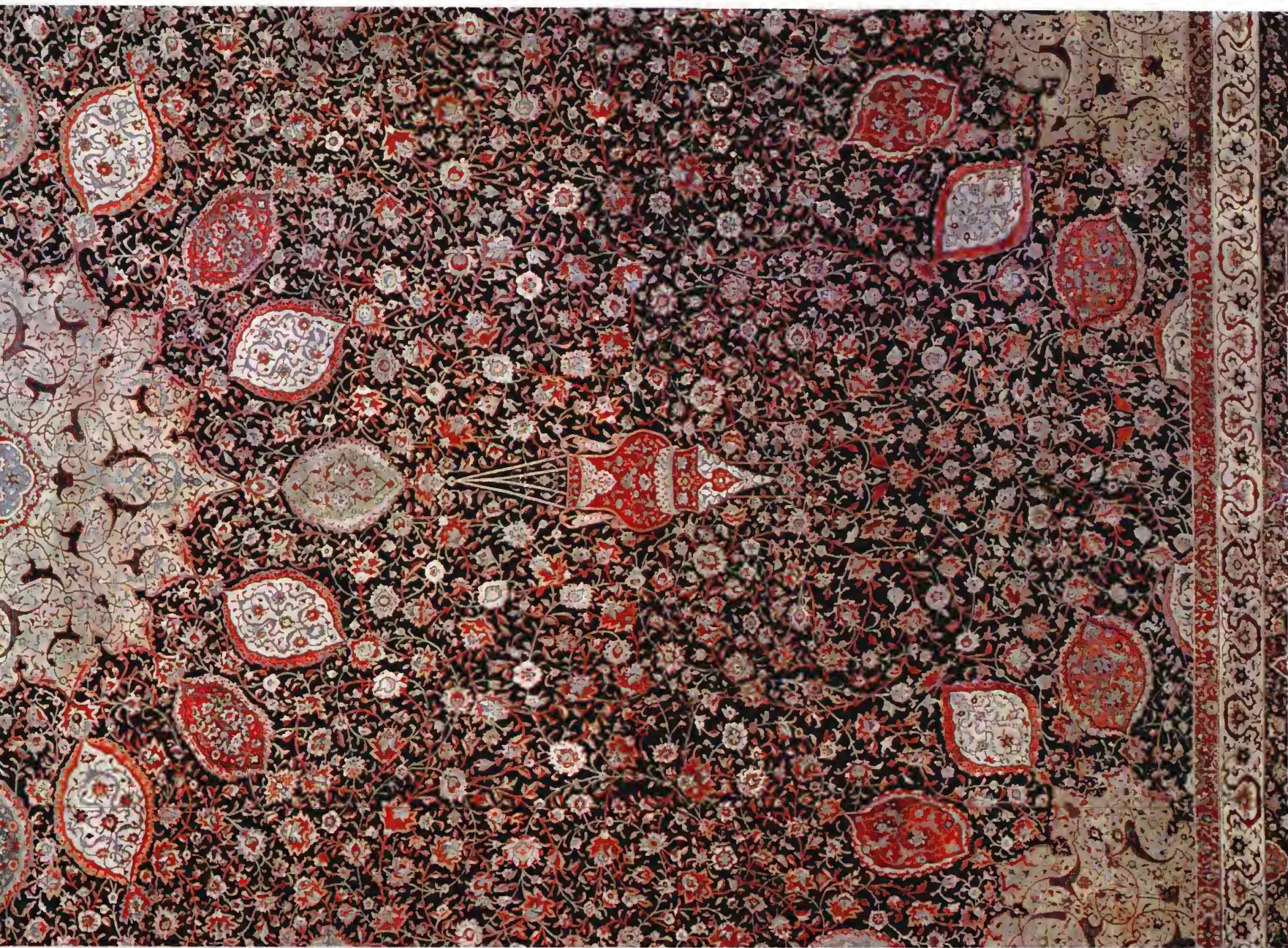
* 波斯语。圆盘、圆形饰物

图像局部示意



这是年代最早的波斯地毯范例之一，并且属于极少数绣有作者名字的作品。这块16世纪的阿尔达比勒地毯是一件重要的艺术品，因为在伊斯兰艺术脉络中，地毯这种创作媒介源远流长，有着深厚丰富的历史积淀。这块地毯以及另外一块均于是于19世纪末被出售给伦敦的维多利亚与艾伯特博物馆。两块地毯当时都已相当破烂，只有这一块得以完全修复，修复所用的材料便是取自另一块。这两块地毯都是于1539至1540年在塔赫玛普国王的宫廷完成。塔赫玛普命令织造这两块地毯是为了敬献其先祖——谢赫·萨非·奥丁·阿尔达比勒，用于装饰先祖的陵寝。两块地毯在陵寝圣祠中相伴度过了三百多年。

这块阿尔达比勒地毯是世界上最大的地毯之一，并因其精妙复杂的图案、深沉丰富的用色和令人惊叹的巨大尺寸而被誉为萨非王朝宗教艺术的代表作。地毯中心的“夏姆瑟”图案（shamseh*）是类似星光四向散射的大圆形，四周环绕着椭圆的涡卷纹饰。地毯上绣绘的物体，比如那一对吊挂宫灯，都是二维平面的形状。图案设计采用这种视角是为了充分展现地毯的平直表面，这是伊斯兰艺术的典型特征。这块地毯采用了十种引人入胜的颜色，有绿松石色、午夜蓝、深蓝、绿、淡绿、奶油白、黄、三文鱼橙红肉色、李子色和黑色。JC



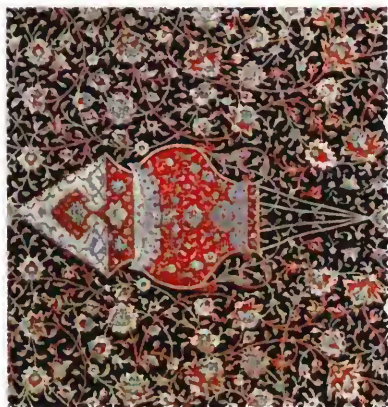
1 题词

地毯一端编绣有这样的题词：“除了天堂，在这世上我别无庇护之所；除了此处，我的头脑灵魂别无寄居之地。宫廷奴仆，卡山的马克苏德，946，谨制。”这两行颂词所说的是穆斯林祷告时的敬拜行为，作者是波斯文学大家哈菲兹。



3 “夏姆瑟”图案

星光四散大圆形从地毯中心向四周散射。这种波斯语中称为“夏姆瑟”的圆盘形图案是伊斯兰手绘插图、纺织品和建筑装饰通用的特色图案。这种一致性表明伊斯兰王国宫廷里各种御用工匠的工作室之间有着很强的合作沟通。



2 吊挂宫灯

吊灯图案左右各一，位于地毯中心星光四散图纹的两侧。两盏灯的大小不同，但如果从较小吊灯一侧的地毯远端看起来，两盏吊灯则几乎一样大。在萨非王朝艺术中，这样的透视设计和视角利用非常罕见、极不寻常。



4 阿拉伯式藤蔓花纹

阿拉伯式藤蔓花纹和曲线图案——比如涡卷与螺旋状叶子、花茎和花朵的大量运用，是伊斯兰书籍插图和《古兰经》装饰的典型特征。书籍插图的影响延伸到萨非王朝艺术的所有领域，对地毯图案的影响尤其显著。

非洲艺术：近代早期



- 1 双头狗（19世纪晚期）
作者：佚名 材料：木头、铁、灵药
尺寸：28 cm × 64 cm
藏于英国伦敦大英博物馆
- 2 盐罐（约1490—1530），象牙海岸萨比文化与葡萄牙风格结合
作者：佚名 材料：象牙
尺寸：高 24.5 cm
藏于奥地利维也纳民族学博物馆
- 3 阿德文纳萨男性裹身布（19世纪晚期）
作者：佚名 材料：丝绸加棉线纬纱
尺寸：296 cm × 198 cm
藏于英国伦敦大英博物馆

葡萄牙探险家航行至西非，冀望能找到非洲黄金和印度胡椒的直接产地。他们首先遇到的沿海土著群落在物质方面与葡萄牙国内相比并无太大差异，但航海技术和所使用的火器当然比欧洲落后很多。葡萄牙人很欣赏当地的工艺产品。他们在塞拉利昂、贝宁城和刚果向技艺精湛的象牙雕刻匠人订购了各类作品，其中包括雕刻精致的器具、盐罐和胡椒筒、号角、喇叭、勺子和叉子。这个盐罐（见右页上图）装饰有人物、狗和蛇，是16世纪初的象牙雕刻作品；那时烟草已经从美洲被引进到非洲。

1482年，葡萄牙人在今天加纳境内的埃尔米纳（意为矿藏）修建起一座城堡，作为其非洲贸易基地。为了采掘夺取西非这一区域的黄金，他们不得不从贝宁和尼日尔河三角洲进口奴隶充当劳工。横跨大西洋的奴隶贸易就此拉开序幕。在当时欧洲的很多地区，买卖奴隶的现象依旧很平常。在葡萄牙人之后来到非洲的还有荷兰人、英国人、瑞典人和丹麦人，目的都是为了竞争抢夺这笔新发现的财富。非洲与欧洲的贸易机会还引发了西非当地部落政权之间的冲突争斗。18世纪初期，奥塞·图图（Osei Tutu）领导的阿桑特人联盟建立。这位阿桑特统治者的据点在库马西。根据当地传说，阿桑特种族的象征为一把金凳，是通过念诵咒语从天上招请到人间的。（金凳也从未离开过库马西。）阿桑特人控制了从沿海贸易港口埃尔米纳直到内陆热带草原的大片有林木区域，以征服和贸易为发展基础，成为一个富有、自信、不断扩张的帝国。作为对政权和贵族统治者的

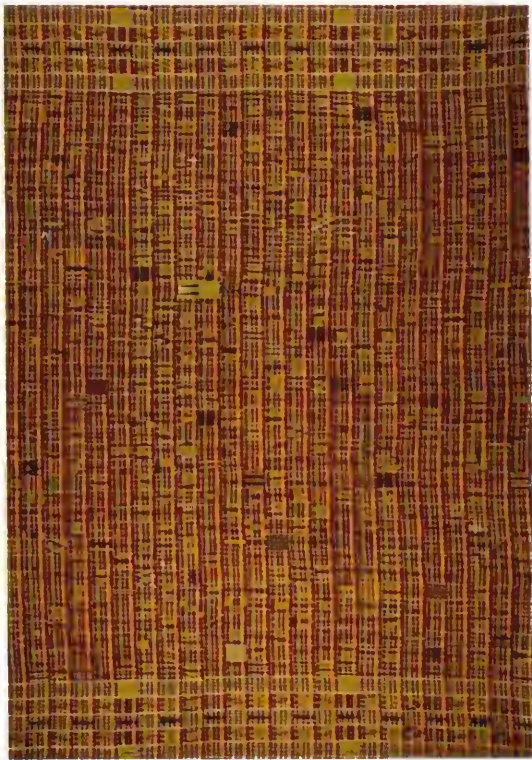
大事记

1460	1482	1485	约1490—1530	1553	约1625
葡萄牙水手和商人登陆塞拉利昂。	葡萄牙人在埃尔米纳建立城堡，用作黄金贸易据点。城堡后被荷兰人夺占。	刚果国王及其贵族皈依天主教。	沿海塞拉利昂布罗姆（Bullom）人和其他种族的祖先——萨比人，雕刻象牙出售给葡萄牙人。	佛罗伦萨科西莫·德·美第奇家族收藏目录上列有两个刚果象牙号角。	库巴历史上最伟大的文化革新者和神医夏姆·阿木布尔·阿恩弓成为布甸政权国王，布甸在库巴人中为统治群体。

辅佐支持工具，阿桑特人的视觉艺术也持续繁荣。工匠们锤打和锻铸金子来制作皇冠徽章等王权标志，生活器具则用黄铜打造或锻铸而成，称量金子的砝码也以黄铜铸就。这些艺术品中，大多数造型和纹饰都有比喻意义，指向那些阐释传统和威权的谚语箴言。阿桑特帝国的繁荣还导致对花色纺织品的需求增加。18世纪30年代，一位拜访阿桑特宫廷的丹麦使者发现皇宫的纺织匠人将进口的丝绸和羊毛布匹拆解开，为的是与当地的手纺棉纱混合后再重新织布。男子的裹身衣（见右下图）显示了19世纪阿桑特纺织艺术所达到的最高水准。布上的特色图案叫作“阿德文纳萨”（Adwinasa），意思是完全用装饰图案填满。

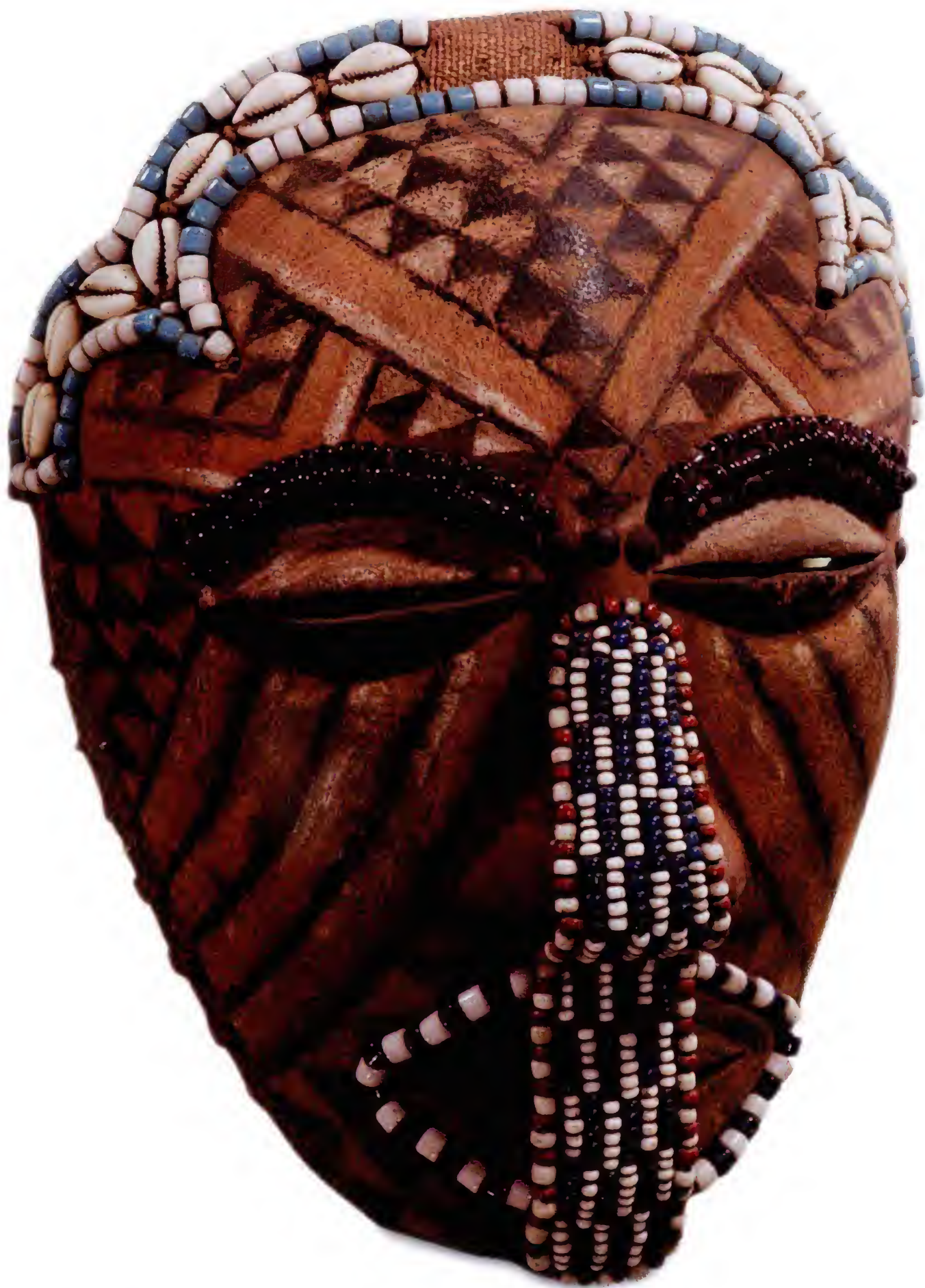
1483年，在离沿海更远、远离贝宁城的地方，葡萄牙人进入了刚果王国。刚果国王和他的宫廷都皈依了天主教，并不时委派本国主教和特使前往欧洲各国宫廷拜会，这些转变导致刚果文化知识阶层发展壮大。从16世纪早期的欧洲天主教圣像绘画中可以看到刚果出产的象牙雕刻和拉菲亚树叶纤维织造的衣物，这些非洲产品在当时的欧洲相当昂贵。1665年，欧洲奴隶贩子最终导致了基督教在刚果王国的消失以及这个王国的毁灭。“恩基希”（nkisi，英文中复数为minkisi）是一种最著名的刚果艺术品，表现形式为一个木刻形体，其上插以铁片和钉子，密集到几乎将木刻全部覆盖。奴隶贸易引发的道德和社会恐慌可能正是这种特异艺术形式一时盛行的原由，甚或也是“恩基希”孕育出现的诱因。这种木刻形体通常为人像，有时呈现为正要投掷矛枪的姿态，但有的木刻则表现为一只双头狗（见左页）：狗有两头，既可看见现世人生，也可看到亡灵世界。“恩基希”木刻只是充当容器基座，内装疗治创痛或俘获盗贼和邪神巫女的万应灵药。每颗钉子或每块铁片分别对应一位求助者，钉子和铁片插进木刻是为释放和引导木刻里面的灵药所拥有的万能神力。到了19世纪，基督教在刚果重新确立，土著得以接受新型教育，西方药物也开始出现；但“恩基希”在当地依旧很受欢迎，土著们依旧相信以此可消解病苦，获得庇护。

17世纪初始，在热带草原和森林区的南部边缘，出现了“布匈”（Bushoong）政权。布匈是该区域的统治群体，建立布匈政权的是“库巴”（Kuba，库巴在当地语言中是一个外来词，泛指所有服从和认可布匈权威的土著人群，这些不同部族的人之前并无共同的集体名称）英雄夏姆·阿木布尔·阿恩弓（Shyaam aMbul aNgoong）。这位统领别出心裁，把与“恩基希”相似的、象征神授或天赐皇权的手工艺品附缀在拉菲亚纤维布割绒（cut-pile）刺绣品上，而这种刺绣技艺在刚果和其他地区已发展成熟。据说夏姆还是肖像雕刻的发起人，这些肖像是为了分别纪念每一位布匈国王；同时制作的还有各式面具（见200、201页），意在强调突出帝王威权和身份，以及王族的母系血统脉络。JP



1665	1701	18世纪30年代	1792	1835	1897
横跨大西洋的奴隶贸易愈演愈烈，导致刚果王国毁灭。	库马西国王奥塞·图图赢得邓克伊拉（Denkyira）战役胜利。金凳被咒语召唤，从天而降，落到图图怀中。图图成为第一个阿桑特君王。	丹麦使节注意到进口丝绸织物被拆解并被重新纺织成阿桑特花式。	最初居留于加拿大新斯科特的非洲黑奴获得解救后在塞拉利昂的弗里敦安居。	巴西巴伊亚萨尔瓦多的穆斯林黑人奴隶起义，解放的奴隶被大量遣返至西非，尤其是拉各斯。	英国军队摧毁贝宁城，数千件艺术品被盗失踪，现分散在世界各地的博物馆中。

非洲面具 1500至20世纪早期
恩伽迪·穆瓦希·阿姆波面具



作者：佚名
材料：木头、彩绘织物、玻璃珠、玛瑙贝
藏于加纳阿克拉加纳国家博物馆

西非和中非很多地区的文化生活中，面具一直很风靡。在今日刚果民主共和国境内，曾经的库巴王国国王夏姆·阿木布尔·阿恩弓的妻子首倡穆基恩面具（mukyeeng mask，见右上图）。面具象征皇家尊荣，模拟利用了大象的形象（从面具顶部上方向下可看出大象的躯干和象牙）。另一张类似的面具，穆瓦希·阿姆波面具，也是夏姆的妻子创作，寓意夏姆对森林之神“恩格希”（ngesh）拥有控制权；而恩伽迪·穆瓦希·阿姆波面具（见左页），字面意义就是“穆瓦希·阿姆波的女人”。这里指的是夏姆的妻子，但同时也涉及了一种乱伦关系：当地神话中的英雄沃特（Woot）是所有男人的先祖，他的妹妹是母系血统脉络（这种体系中男人的地位由其姐妹的儿子继承）的源起，而这对兄妹为乱伦组合。这些面具象征皇家威权和魔幻神力。土著戴面具进行的表演，不管其公开明示的意图是什么，都无疑是在重申部族文化主题，但呈现的并非一部叙事历史。在撒哈拉以南的非洲地区，戴面具的表演者出现在多种场合，比如娱乐表演、男童成人仪式、疗治病痛、为死者招魂让他们与后人团聚再会、鼓舞武士投入战斗、判决案件和处决巫女。在几乎所有人都相互认识的小型群落社会里，面具可让佩戴者即刻疏离自己的日常生活角色。这种陌生化效果相当强烈但并非如戏剧般夸张。面具有时候并无深意，只是一种增强娱乐效果的伪装而已。但在某些文化传统中，面具本身被认为贮存有神奇能量，可除病消灾。面具表演者的身份有时需保密，尤其在招魂仪式中表演死者灵魂附身就更需如此。JP



穆基恩面具，刚果

这张20世纪初的面具造型模仿了大象，象征着皇家威权。面具来自库巴王国——遗址位于今日刚果民主共和国境内，基础材料为拉菲亚纤维织物，再缀以玛瑙贝和玻璃珠。



贾昆-贾昆面具，尼日尼亚

面具很可能是在约1900年由约鲁巴族群欧友帝国伊洛林州的班波斯（Bamghose）雕刻而成。这张面具是在一位富豪的葬礼仪式上佩戴的，用以展示青春力量（或许意在缅怀死者的青年时代）。



恩托莫面具，马里

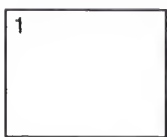
巴马纳（Bamana）男童成人仪式的重要环节就是割除包皮，行割礼者佩戴此面具。面具上部正前方的形象是次瓦拉（Gi Wara），神话中半人半羚羊的神灵，将农耕技术带到了该地区。

恩多普肖像雕刻

库巴国王夏姆将王国的都城建在恩胜（Nsheng）。19世纪晚期，最早到达恩胜的欧洲人看到库巴宫廷里丰富华美的艺术品、王权仪仗标志用品和面具表演，自然眼花缭乱。夏姆是一个奴隶的儿子，曾向西非海岸旅行，带回横跨大西洋的玉米、木薯、烟草，还有更具非洲当地特色的物品，包括油棕榈、拉菲亚织物和曼卡拉非洲棋。据说夏姆还首创了真人肖像雕塑——恩多普，这种雕像被尊为国王的化身。国王外出远行时，人们用油擦抹雕像，国王就附身雕像，如在眼前。身前放有曼卡拉棋盘的恩多普（见右图）被认为是夏姆，因为是他让库巴文明变得如此独特，而雕像则体现了他的特征和地位。实际上，根据对这些已知是20世纪前雕像的研究，这种雕像传统或许只是始于18世纪。恩胜位于中部非洲热带森林以南的热带草原地区，即今天的刚果民主共和国境内。



样式主义



- 1 《拉奥孔》（约1610—1614）
作者：埃尔·格列柯
材料：布上油画
尺寸：137 cm × 172 cm
藏于美国华盛顿特区国家美术馆
- 2 《掳掠萨宾女》（1581—1582）
作者：詹波隆纳
材料：大理石
尺寸：高 410 cm
位于意大利佛罗伦萨市政厅广场兰吉拱廊
- 3 《长颈圣母》（约1535）
作者：帕米吉安尼诺
材料：布上油画
尺寸：216 cm × 132 cm
藏于意大利佛罗伦萨乌菲兹美术馆

“样式主义”这个概念源自意大利语的“风格”一词。样式主义作品经常被描述为“不自然”、“人为痕迹明显”或者“古怪”，这听起来可能有点令人讶异。“古怪”的意思是说这个流派的作品与盛行的文艺复兴价值观有抵牾，因为样式主义在某种意义上是对文艺复兴盛期相对自然主义倾向的一种反动。

样式主义艺术通常与某一种类的夸张或奇异感有关，最显著的就是刺目粗砺的用色，比如生于克里特岛的埃尔·格列柯（约1541—1614）的作品《拉奥孔》（见上图），画面色调相当晦暗苦涩。格列柯最终定居于西班牙，但有一段时间在意大利工作。他的这幅作品很有力度感，描绘的是特洛伊祭司拉奥孔被神惩罚的情景；画面右侧人物即为神明。希腊士兵躲藏在木马中意图巧取特洛伊，特洛伊人将木马当作战利品拉进城，拉奥孔试图提醒警告他的特洛伊同胞要防备木马带来的危险；神派遣大海蛇来杀死拉奥孔及其两个儿子，画面呈现的就是这一悲怆时刻。场景中诡异的白光表示光源是一道闪电，远处凶险云朵的惨白色更强化了这种戏剧性效果。画面还有一种噩梦般的特质：前景的石头看上去形态不定，仿佛并非实体物质，就如远景地平线上的云朵；画布左侧，云天与地平线几乎融汇为一体。与很多样式主义的作品类似，这幅画作的构图高度地独出心裁和难以理解。在现代入眼中，这部作品可能显得神秘莫测。

大事记

约1510	约1520—1525	1525	1530	1540	1565—1568
后来被称为样式主义的艺术风格最初出现在佛罗伦萨和罗马艺术家的作品中。	弗兰芒画家约斯·凡·克利夫（1480—1540）完成《最后的审判》，是北方样式主义绘画的代表作。	彭托莫（1494—1556）开始绘制《基督从十字架降下》（见204页）。	法王弗朗索瓦一世建立枫丹白露学院，后成为样式主义的第一个中心。	阿格诺罗·布隆齐诺（Agnolo Bronzino，1503—1572）开始绘制其代表作《丘比特与维纳斯寓言》（见206页）。	乔尔乔·瓦萨里对佛罗伦萨新圣母玛利亚教堂进行翻新，创作了一幅样式主义祭坛画。

有些评论者提出格列柯这种变形扭曲的图像风格和恣意流动的画面节奏是头脑疯癫的征兆。当人们意识到画家笔触中流溢出的精神热忱,《拉奥孔》、《奥伽斯伯爵的葬礼》(1586—1588,见208页)和《圣母升天图》(1577—1579)这些作品就显得不再那么“古怪”。相当一段时期之后,格列柯作品中的神性激情元素在试图展示上帝宏大构想的浪漫派绘画中再次出现。英国画家威廉·布莱克的作品在形式上便与格列柯的部分画作相似。样式主义的另外一个重要特征就是无视常态比例,将人体故意拉长,格列柯的作品《拉奥孔》中三个站立人像和帕米吉安尼诺(原名弗朗西斯科·马佐拉,1503—1540)的《长颈圣母》(见右下图)都是如此。这一特质明显表现在圣母那拉长的脖子、纤细的手指和颀长的身段上。与圣母对比,画面左侧簇拥着的天使都宛似侏儒。这种比例的“拉伸”也显著表现在对画面左前那条腿和圣婴耶稣肢体的处理上。

样式主义艺术家作品的变形扭曲程度各不相同,因人而异。样式主义雕塑的首要人物为佛兰德斯出生的詹波隆纳(让·布隆,1529—1608),他的作品《掳掠萨宾女》(见右上图)中,人体身姿也是拉长扭曲的,但比起格列柯或帕米吉安尼诺画中所描绘的显然要谐调优美很多。这座雕像无人资助,但詹波隆纳却因此有机会来探索尝试怎样在单独的相对复杂的作品构造中同时包含和安置几个人像。那三个缠绕交错的人体导致雕刻空间狭小拥挤,雕塑家解决这个问题的办法就是巧妙地将雕像人体拉长。

与诸如浪漫主义(见266页)和印象派(见316页)这些后来的艺术运动类似,样式主义也是以一些核心理念将这个流派的艺术群体聚拢在旗下,否则这些艺术家之间并无多大关联。德国、法国和荷兰的样式主义艺术家经常运用这些核心理念,不过表现方式各自不同:比如巴塞洛梅斯·斯布朗格(1546—1611)的作品《智慧的胜利》(约1591)将北方欧洲的现实主义元素与样式主义进行混合,而弗朗索瓦·克卢埃(约1510—1572)创作的肖像《皮埃尔·库瑟》(1562)则融合了意大利风格。在此也不得不提意大利人弗朗切斯科·普里马蒂乔(1504—1570)和罗索·费奥伦蒂诺(1494—1540),他们在法国枫丹白露皇宫创作的石膏装饰和绘画是法国样式主义的典型,这些装饰作品中有部分优雅而富于节制,还有部分则放肆粗鄙、颇具争议。哈布斯堡宫廷画家阿奇姆波尔多(约1527—1593)也属于样式主义群体,他创作的人头肖像很有象征意味,怪异而又妙趣横生,每个人头都是用巧妙组合搭配的水果和花卉图形绘制而成。阿奇姆波尔多就是以这些诡谲的肖像,将样式主义的奇异特质提升到了一个新高度。他也因此成为后来超现实主义画家的灵感来源。

这些形态各异的作品表明样式主义并非一种单一的、连贯一致的风格。这个流派体现的更是一种对风格本身的自觉,将风格视为明晰的、个人化的独立存在。这种对艺术家个体“自我内心图像构想”的强调,在很多巴洛克(见212页)作品中也是重要因子。**AK**



1576	1581	1588	约1588	1609	1620
希腊籍样式主义画家埃尔·格列柯从意大利搬迁至西班牙。	佛兰芒艺术家斯布朗格成为鲁道夫二世的布拉格宫廷画家。他推动了样式主义在欧洲北方的扩张。	西班牙的菲利普二世组织无敌舰队,意在挑战伊丽莎白一世的新教统治。他的努力以失败告终。	埃尔·格列柯绘制《高级教士像》。1988年有研究确认肖像原型为托莱多大学经卷手稿研究教授弗朗西斯科·德·比萨。	菲利普二世开始将摩里斯科人(皈依基督教的前穆斯林人群)逐出西班牙,这一进程于1614年截止。	样式主义艺术家斯卡塞里诺(约1550—1620)去世。他在意大利费拉拉画派中知名,研习帕米吉安尼诺的样式主义作品。

《基督从十字架降下》 1525—1528

作者：彭托莫 1494—1556



材料：板上油彩

尺寸：313 cm × 192 cm

藏于意大利佛罗伦萨圣
费莉西蒂教堂的巴巴多
利小礼拜堂

这幅情绪强烈的祭坛画也被称作《哀悼》，是为佛罗伦萨圣费莉西蒂*教堂附属的巴巴多利小礼拜堂（Cappella Barbadori）所绘制。该礼拜堂为菲利波·布鲁内莱斯齐设计建造。画面描绘耶稣殉难从十字架降下之后的场景，被认为是彭托莫最优秀的作品以及样式主义的代表作，部分原因就在于这幅画大胆地脱离了文艺复兴的范式。彭托莫选择了这个很常见的基督教题材，但处理方式却无视传统常规：画面中没有十字架；基督的位置略偏离画面中心；几乎根本没有着力去表现三维空间或常规比例。画面高度平面化，而且有数个人体弯曲纠缠在一起，显得很混乱，以至于在有些地方都无法将肢体和人对上号。

圣母玛利亚悲痛欲绝，手臂伸出需要人扶持。画面外围的人物似在浮动，躯体都向画面中心弯曲。她们的体态促成了画面的螺旋状动态构图，引领观画者的视线以逆时针方向看过画面上拥塞的人体，最终停留在基督那绵软的躯体上。部分是出于小礼拜堂微弱光线的原因，彭托莫的用色几乎是过度鲜亮，画面场景表现出大部分样式主义作品那种典型的激烈不安情绪。自然世界的景物被完全省略压缩到了画面边缘，而且几乎没有了颜色，与画中伤悼者鲜亮的粉色和蓝色衣服形成明显对照。AK

* 费莉西蒂为古罗马女圣徒。

图像局部示意

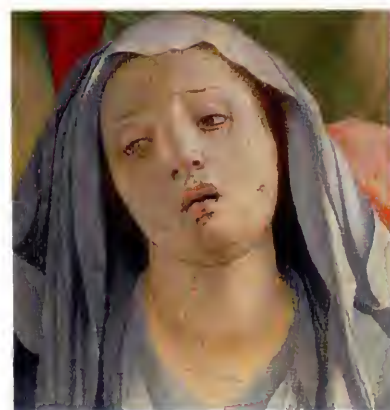


聚焦



1 基督

耶稣的形象有雕像特质，显示了彭托莫对线条的高度敏感。躯体扭曲，是样式主义中常见的表现手法。耶稣的位置偏离画作中心，画面没有了中心焦点，这有着象征含义：对信徒而言，没有了救主耶稣，生命就没有意义或秩序。



2 圣母玛利亚

彭托莫把悲恸昏厥的圣母形象呈现得比画面中其他人物大很多。满脸悲戚、手臂长伸的玛利亚给观画者带来强烈的心理冲击——她在这里不仅是神圣的耶稣之母，更是一位承受丧子之痛的平凡母亲。



3 右前方的女子

这位年轻女子正急忙上前去扶持圣母玛利亚。她那鲜亮的粉色和黄色衣裙夺人眼目。这种鲜艳活泼的颜色给画面带来装饰美感，还映衬了旁边蹲伏男子的肤色。



4 前景中的男子

前景中这个男子形象很生动，他依靠前脚掌和脚尖艰难地保持着平衡。对于肩扛尸体的人来说，这种姿势即使不是不可能，也还是不现实。男子以哀告的恳切表情直接面对观者，似在邀请观众一起感受这一悲情时刻的凝重哀伤和痛苦。

作者传略

1512—1518

彭托莫原名雅科波·卡鲁奇（Jacopo Carucci），根据其在托斯卡纳的出生地地名，被称为彭托莫。曾师从达·芬奇（1452—1519）和皮耶罗·迪·科西莫（1462—1521），后于1512年进入安德烈·德尔·萨托（1486—1530）的工作室。他画《约瑟在埃及》（1518）时，已形成样式主义风格。

1519—1525

为佛罗伦萨附近位于凯伊阿诺小山（Poggio a Caiano）的美第奇宅邸绘制壁画《园林之神与水果女神》（Vertumnus and Pomona, 1520—1521）。1522年，去加鲁佐切尔托萨附近的加尔都西教派修道院绘制壁画，题材为耶稣受难及复活（1522—1525）。

1526—1545

从16世纪20年代起，彭托莫与其学生也即养子布隆齐诺合作；在16世纪30年代与米开朗基罗（1475—1564）合作。

1546—1556

后期作品受阿尔布雷希特·丢勒（1471—1528）的版画影响。他还为佛罗伦萨圣洛伦佐教堂的唱诗班圣坛绘制壁画，直至去世亦未完成。

《丘比特与维纳斯寓言》 1540—1550

作者：阿格诺罗·布隆齐诺 1503—1572



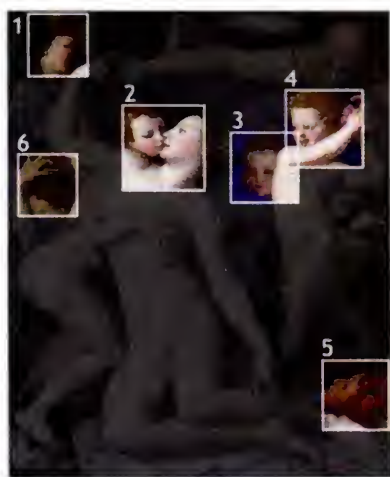
材料：板上油画

尺寸：146.5 cm × 117 cm

藏于英国伦敦国家美术馆

佛罗伦萨画家阿格诺罗·布隆齐诺擅长精细复杂的讽喻叙事画。他的人体绘画基于对真人人体的详细研究。《丘比特与维纳斯寓言》中的裸体人像就是参考这些研究心得，从而呈现出一幅清新的情色场景。画面构图复杂而紧凑。右上角的老人上方有一只沙漏，寓意他是时间的化身。画面右侧的其他形象代表声色享乐，而左侧的则代表遮蔽、嫉妒和绝望。这些寓意各不相同的人物混杂在同一个场景中，但面朝不同的方向，增加了画面的动态感。中心人物那拉长的手脚则是样式主义的典型特质。

布隆齐诺不仅是画家，也是一位学者和诗人。这幅作品体现出他受到意大利诗人彼特拉克爱情诗的影响，这可从维纳斯和丘比特那亲密柔情的面部表情上看起来。不过，两个中心人物之间的关系也有着淫猥的意味。布隆齐诺对人体外表的描绘出类拔萃，特别是维纳斯的肉体莹洁有光泽，肤如凝脂，丰满润滑。她的四肢形态完美、轮廓清晰，仿如经典雕塑。这件作品是有人出资订制的，并作为礼物送给法国国王弗朗索瓦一世。画面的确切含义至今不详，但其中的象征寓意无疑曾为法国皇宫提供了令人兴奋的话题。这幅画是一个混合体，将一则看上去催人进取的向善寓言和新颖大方的肉欲情色相融汇，但这幅作品缺乏布隆齐诺的老师——彭托莫画作中的情绪强度。AK



聚焦



1 遮蔽

这个代表遮蔽或隐瞒的形象，表情恐怖，脸如面具。“遮蔽”看上去正要用纱幕遮盖住维纳斯与其子丘比特乱伦之爱的场面。而时间老人则知道所有的人类爱恨情仇在时间长河中只是转瞬即逝，于是用那强有力的胳膊阻止了“遮蔽”。



4 淘气男童

嬉笑的淘气男孩手捧玫瑰花瓣，脚踩在荆棘之上。这个形象生动阐释了情欲性爱易于变幻、不可靠的特质。此男童经常被解读为“感官享乐”，也被认为是象征“荒唐”或“顽劣”。他那抬起并在空中停留的双臂，似要抛出玫瑰花瓣。这给画面增加了一种样式主义的动态感。



2 乱伦之吻

维纳斯与丘比特正在亲吻，维纳斯的舌头看上去似要伸出介入接吻游戏。这无疑说明此吻本质上有涉性爱。画面中有丘比特的象征物——翅膀和箭，有维纳斯的象征物——苹果，因此观画者根本无法回避这母子乱伦的事实。此画复制品的有些拥有者甚至特意请人将舌吻细节省略或涂掉。



5 面具

面具在此再次提示外表的虚妄与欺骗性。面具似在仰望维纳斯，目光沿着女神的左胳膊向上，绕过她的身体，顺着她弓起的右胳膊，再沿着时间老人的胳膊向右游走。面具的目光在胳膊构成的框架中四下观察画面中的各色人物，但主要是看向维纳斯。



3 欺诈——“笑若德”

蹲伏在右侧快乐男童背后的身形喻指“欺诈”。她那形状怪异的躯体被尽力掩藏在一张骗人的天真面孔背后。“笑若德”一只手拿着蜂蜜糕，似要献给维纳斯，但另一只手中却握着刺毛，藏在尾部。“欺诈”的出现是在警示人们不要用情欲性爱能养育生命希望的说辞来自欺欺人。



6 哀嚎的女人

整体场景氛围至少在表面上是轻快逸乐的，只有极少的元素与此气氛冲突，这个狂乱失控的女人形象就是破坏因素之一。她垂着头，用爪子一样的手揪扯头发，肢体的每根青筋和肌腱都暴突显现。这是绝望或嫉妒的拟人化呈现，有的人还把这个形象与梅毒引致的疯癫联系了起来。

《奥伽斯伯爵的葬礼》 1586—1588

作者：埃尔·格列柯 约1541—1614



材料：布上油画

尺寸：460 cm × 360 cm

藏于西班牙托莱多圣多美教堂

及至1586年，埃尔·格列柯（原名多梅尼克·提奥托科波洛斯，Doménikos Theotokópoulos）已在欣欣向荣的西班牙小城托莱多定居。《奥伽斯伯爵的葬礼》是由画家所在教区的神父安德烈·努内兹（Andrés Nuñez）出资，为圣多美教堂绘制，以向该教堂最重要的捐助者之一表示敬意和追怀。那是当地一个广受称道的人物——14世纪西班牙公爵“托莱多的贡萨罗·芮兹”（Gonzalo Ruíz de Toledo）。公爵是个虔诚的慈善家，将遗产赠给了圣多美教堂用于修缮改造。这幅画描述了他葬礼上的情形。根据传说，圣斯德温（St. Stephen，按世俗名可译为圣斯蒂芬，见画中伯爵遗体左侧）和圣奥古斯丁（见遗体右侧）双双出席伯爵的葬礼，并亲手安放遗体，祝祷逝者安息。

早年习艺时，格列柯曾受训绘制拜占庭圣像。在此作中，他结合采用了两种不同的风格。在画面下半部，尘俗世界的场景，描绘有自然写实的、雕像般的人物，此外还有当时托莱多名流的肖像，现已无法确定其中很多人的身份姓名（努内兹位于那排名流政要人物的最右端）。当地显要人物帮助操办贵族的葬礼为风俗常规。在画面上半部，格列柯运用了样式主义风格描绘公爵的灵魂向天堂飞升。夸张的用色、不合常态的空间布局 and 变形扭曲的人物都在暗示画面上部已是神界空间。格列柯的时代，有很多艺术家反对宗教改革，面对步步进逼的新教运动，他们一致认为用自己的作品重申天主教正统理念至关重要，而这幅画就是他们内心共同的宗教热忱的表达。AK

图像局部示意



聚焦



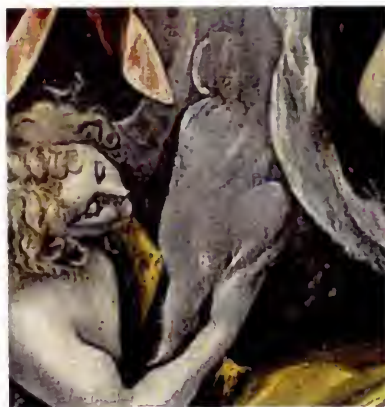
1 色彩排列

圣母玛利亚衣服的樱桃红、多色调的蓝，还有圣彼得袍服那显眼的黄色，与邻近的怪异灰白色对比强烈，使得画面的天堂部分有风云激荡之感。这就强化了上方画面给人留下的印象：观画者和画中人物正一起目击见证天国幻象。



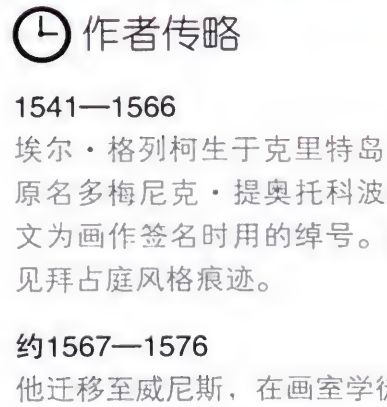
4 画家之子

前景中的男童为画家之子豪格·曼努埃（Jorge Manuel）。他抬手指向葬礼，充当了观者身处的真实世界与画面虚构世界之间的连接环节。他口袋里的手帕上有埃尔·格列柯的签名和他的出生年份“1578”。



2 婴儿形态的灵魂

格列柯将伯爵的灵魂呈现为一个新生儿。婴儿周身环绕包围着波浪状气雾，以营造一种上升的动态感，并表示婴儿为非生命形式的灵性存在。画面透视也不合常理：两侧空间向中间倾斜崩塌，拉动观者的目光沿中轴向上，追随着灵魂升入天堂。



作者传略

1541—1566

埃尔·格列柯生于克里特岛（当时为威尼斯共和国领土），原名多梅尼克·提奥托科波洛斯，埃尔·格列柯是他用希腊文为画作签名时用的绰号。他受训为圣像画家，其作品中可见拜占庭风格痕迹。

约1567—1576

他迁移至威尼斯，在画室学徒三年，后去罗马，自创工作室。开始接受样式主义风格，运用扭曲拉伸人像和非常规透视。

1577—1578

他迁移至西班牙，先在马德里，后去当时的重要宗教中心托莱多。从宗教机构接到大量绘画邀约。

1579—1614

格列柯无法赢得西班牙国王菲利普二世的青睐。他选择在托莱多度过余生，开设了工作室。远离意大利的艺术中心，他继续探索和改进自己的样式主义绘画，尝试在拥塞的空间中布局层叠交错的人物，人物形态和画面构图复杂。



3 自画像

格列柯把自己的肖像画在圣斯德温头部上方。他望向画布之外，暗示此作虽为订制，但同时也是为他自己而作。画面场景发生于14世纪，但他画的名流显要却有着16世纪的着装，这就让他的同代人觉得画面故事更可信，感触更强烈。

巴洛克艺术 (p.212) 《宫娥图》| 迭戈·委拉斯凯兹 (p.220) ●
●《圣保罗的皈依》| 卡拉瓦乔 (p.216)
●《上十字架》| 彼得·保罗·鲁本斯爵士 (p.218)

荷兰黄金时代 (p.222) 《夜巡》| ●伦勃朗·哈尔曼松·凡·莱茵 (p.226)
《倒牛奶的女佣》| 约翰内斯·维梅尔 (p.228) ●
《有废古堡和教堂的风景》| 雅各布·凡·雷斯达尔 (p.230) ●

拉杰普特绘画 (p.232)

●《奎师那举起哥瓦丹山》| 尤希达·

日本艺术：江户时代 (p.236)

中国艺术：清朝 (p.240)

太平洋岛屿土著艺术 (p.244)

洛可可风格 (p.250)

3 | 17和18世纪

“壮游”画家 (p.256)

1740

1760

1780

1800

1820

1840

234)

《妇人相学十体：浮气之相》| 喜多川歌麿 (p.238) ●

● 清王朝皇帝龙椅 (p.242)

● 人形圣骨匣 (p.246)

玛朗庚雕刻 (p.248) ▶ 约1900

苔岛》| 让-安托万·华托 (p.252)

《秋千春光》| 让-奥诺雷·弗拉戈纳 (p.254) ●

● 《威尼斯圣马可广场》| 卡纳莱托 (p.258)

新古典主义 (p.260)

● 《苏格拉底之死》| 雅克-路易·达维特 (p.262)

《大宫女》| 让-奥古斯都-多米尼克·安格尔 (p.264) ●

浪漫主义 (p.266)

《1808年5月3日：枪杀马德里起义者》| 弗朗西斯科·戈雅 (p.270) ●

《自由引导人民》| 欧仁·德拉克洛瓦 (p.272) ●

1740

1760

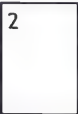
1780

1800

1820

1840

巴洛克艺术



1 《牧羊人来朝》（1611—1612）
作者：安尼巴列·卡拉奇
材料：布上油画
尺寸：104 cm × 83 cm
藏于法国奥尔良美术博物馆

2 《圣特蕾莎心醉神迷》（1645—1652）
作者：贾洛伦佐·贝尔尼尼
材料：大理石
尺寸：高 350 cm
藏于意大利罗马维多利亚圣母教堂

3 《圣特蕾莎心醉神迷》局部



整个欧洲在17世纪都处于巨变期。在这期间，专制君主们都过度热衷于炫耀各自的巨大财富：珠宝镶嵌的圣餐杯、纯金丝嵌入编织的挂毯、建筑上繁复铺陈的卷边和涡纹装饰，这些都是巴洛克奢华风格的特征。同时，牛顿和伽利略的著作推动了科学领域历史性的创新，而笛卡尔的哲学论述则改变了人类对于自己在世间位置的认知。不过，最大的改变是在宗教领域，新教改革运动对罗马教皇的权威构成质疑和冲击。西方基督教分化为两派。天主教会极力争取恢复其威信，他们迎击新教的挑战，教会自身也进行改革，并通过艺术的途径来传达新教义。这些反宗教改革的战略在特伦特大会*期间制订和实施，重点就是以图像媒介来传播宗教观念，并要求更精确地描述《圣经》故事，以画像在信众间激发新的宗教

* 教皇主持的主教特别会议（1545—1563），先后集会25次。

大事记

1610—1611	1623—1624	约1637	1641	1653	1661
鲁本斯从意大利回到佛兰德斯，绘制三联画《上十字架》（见218页），大胆应用色彩和明暗对比。	贝尔尼尼创作《大卫》雕像，以其突破常规的、现实主义的面部表情和强健鼓凸的肌肉而大受赞誉。	普珊绘制《劫夺萨宾女人》，引发有关古典美术和巴洛克艺术的优势的争论。	安德烈·萨奇（约1600—1661）为阉人男高音歌伶马肯托·帕斯昆里尼画像，在其头部还画上了太阳神阿波罗的桂冠。此作将音乐与绘画融合在了一起。	巴洛克艺术运动中最著名的女画家——阿特弥希娅·靳蒂勒奇去世。	马蒂亚·普瑞迪（1613—1699）将巴洛克风格引入马耳他，在马耳他瓦莱塔的圣约翰大教堂创作，绘制洗礼者圣约翰的故事场景。

热忱。

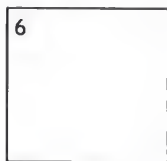
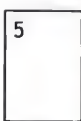
文艺复兴晚期之后、洛可可风格（见250页）之前的艺术、建筑和音乐都被归入巴洛克名下。巴洛克这个词最初是贬义的，后世的艺术评论家用这个词来贬损前代的创作。该词的意思是“畸形”或“怪异”，指的是这类作品中最常见的那种满溢充盈的、几乎无休无止的典型画面表现形式。16世纪末流行的样式主义作品中，古典的理想主义风格被二维平面的美学实践所取代，而巴洛克则被视为对样式主义的反动。巴洛克与天主教会资助的艺术创作有着尤其紧密的关联。这类宗教作品的共同特征是装饰铺陈的天国景象、复杂但对称的构图，以及色彩和光影技法的充分利用。

罗马是与巴洛克艺术关联度最大的城市。这里成为艺术生产和艺术观念碰撞交锋的国际中心。同时，由于是教皇驻地，大量重要的艺术创作邀约也出自罗马。来自欧洲各地的艺术家在这座城市研习古典时期的希腊和罗马以及文艺复兴盛期（见172页）的作品，特别受推崇的当属米开朗基罗·波纳罗蒂（1475—1564）和拉斐尔（1483—1520）的杰作。这些艺术家陆续回国，巴洛克艺术理念和视觉特征也随之从罗马传播至整个欧洲。这个时期的初始阶段，米开兰基罗·梅里西·达·卡拉瓦乔（1571—1610）和安尼巴列·卡拉奇（约1560—1609）这两位意大利大师的作品最具影响力。虽然两人都不是生于罗马，但都在罗马进行创作。在家乡博洛尼亚，安尼巴列·卡拉奇与其兄长阿戈斯蒂诺（1557—1602）和堂兄卢多维科（1555—1619）合作开设了艺术研究院，提倡忠于真实，鼓励以真人为原型绘画并研习希腊罗马的古代经典。他的作品特征体现为轮廓清晰、具体可感的人物形象，并且赋予人物强大的情感力量。此外，他的作品充满行为动态，用色丰富。《牧羊人来朝》（见左页）构图充实丰满，不仅展示了卡拉奇对古典雕塑的深入理解，还体现出他绘制生机勃勃的宏大场面的能力，同时也能激发观画者的感情回应。他的作品描绘人物或场景之美，但减省细枝末节。圭尔奇诺（原名乔凡尼·弗朗西斯科·巴尔贝里，1591—1666）的作品以人物服装的流动线条来传达动态，这体现了卡拉奇对其产生的影响。圭尔奇诺是位高产画家，他的经历还证明了那个时代的画家面临很多商业机会——他封笔退休时已然身家丰厚，一生共完成106幅祭坛画和150幅其他画作。

卡拉瓦乔主张以真实的影像来描绘世界。他的自然主义风格特征不是美，而是率真直接，以至于他笔下的现实经常显得比较粗砺。他作品中最具影响力的元素是光和影的大胆应用，创作于1600至1601年间的《圣保罗的皈依》（见216页）便是这方面的例证。欧洲各地后来都出现了卡拉瓦乔风格的模仿者，并形成了一个流派。他们的作品被称为“卡拉瓦乔门派”。卡拉瓦乔的特别之处在于完善了一个世纪前首先由达·芬奇首创的明暗对比画法。这种技法传播至欧洲全境，西班牙人何塞·德·里贝拉（1591—1652）的作品便运用了此技法，他的《圣菲利普殉道》



1672	1682	1691—1694	1701	1715	1723—1725
乔凡尼·皮耶特罗·贝洛利的《当代画家、雕塑家和建筑师生平》一书出版。	知名风景画家洛兰在去世当年完成了《阿斯卡尼俄斯与牡鹿》（ <i>Ascanius and the Stag</i> ）。	天花屋顶装饰大师安德烈·波佐（1642—1709）在罗马的圣伊格纳奇奥教堂（Sant'Ignazio）绘制《圣伊格内修斯升入天堂》。	杰出的巴洛克宫廷画家哈辛特·里戈（Hyacinthe Rigaud，1659—1743）应邀绘制法王路易十四肖像。	维也纳卡尔大教堂开始建造，设计者为奥地利建筑师约翰·费舍尔·冯·埃尔拉赫（1656—1723）。	“西班牙阶梯”在罗马建成。此为欧洲最长的台阶，巴洛克风格，罗马城市建筑的又一丰碑。



4 《犹滴手刃荷罗孚尼》（1620）

作者：阿特弥希娅·靳蒂勒奇

材料：布上油画

尺寸：199 cm × 162.5 cm

藏于意大利佛罗伦萨乌菲兹美术馆

5 《圣母清净受胎》（约1678）

作者：巴托罗梅·伊斯特班·牟利罗

材料：布上油画

尺寸：274 cm × 127 cm

藏于西班牙马德里普拉多美术馆

6 《圣菲利普殉道》（1639）

作者：何塞·德·里贝拉

材料：布上油画

尺寸：234 cm × 234 cm

藏于西班牙马德里普拉多美术馆

（见右页下图）明暗对照强烈，令人难忘。阿特弥希娅·靳蒂勒奇（1593—1653）是17世纪最杰出的女画家，她的作品风格也与卡拉瓦乔类似。在《犹滴手刃荷罗孚尼》（见上图）中，她采用摄人心魄的光影设计，表现出一种反抗暴力强权的精神。这幅画以令人毛骨悚然和惊人清晰的影像描述了《旧约》中的这一则故事。

最能体现巴洛克艺术形态特征的作品当属贾洛伦佐·贝尔尼尼（1598—1680）的雕塑和建筑作品。他的作品充满生动动态、富于夸张的戏剧色彩和整体感，几乎主宰了罗马的艺术场景。他最著名的雕塑《圣特蕾莎心醉神迷》（见213页）是为罗马的孔纳多礼拜堂祭坛而作。肖像不仅因其生动动感而令人赞叹，更重要的是能激发观赏者内心的虔敬之情。雕像综合利用了大理石、青铜、玻璃，并与壁画相结合，融汇了建筑和雕塑元素。圣女特蕾莎感受到上帝之爱，在一种近乎性爱高潮的狂喜沉醉中，她不禁身躯瘫软。这样的作品可以与尼古拉斯·普珊（1594—1665）和克劳德·洛兰（1604或1605—1682）的绘画做对照研究。巴洛克艺术时期，这两人也在罗马进行创作，但都对巴洛克那过度铺陈的风格感到排斥，转而投向更节制的、略古典的风格。

巴洛克时期最负盛名的弗兰芒画家为彼得·保罗·鲁本斯爵士（1577—1640）。数年的游学考察期间，他充分吸纳了意大利艺术，随后定居于安特卫普，在此创作了数量可观的宗教画、肖像、历史场景和祭坛画。清楚可见的绘画笔触和从提香那里学来的开放自由画风构成他的作

品特征，可参见他于1610至1611年所作的《上十字架》（见218页）。其他的弗兰芒画家，包括雅各布·乔登斯（1593—1678）、弗兰斯·斯奈德斯（1579—1657）和扬·大布鲁盖尔（1568—1625），这些人的作品以动态感的构图、灵活的画面形式和生动有力的色彩体现出与鲁本斯的同脉渊源。扬·大布鲁盖尔是著名的彼得·老布鲁盖尔（约1525—1569）之子，也是鲁本斯的一位密友，甚至曾与鲁本斯合作绘画。以《伊甸园》（1615）为例，天鹅绒般的青葱风景、无数的动物和花卉便是由布鲁盖尔绘制，而鲁本斯则在画面上加上了身材丰腴、充满肉欲的人像——典型的鲁本斯人体，他以此著称。安东尼·凡·代克（1599—1641）是鲁本斯的学生中最知名的一个，他以富于表现力的笔触和用色创作了巴洛克时期一些最生动的肖像。他的《查理一世骑马肖像》（1637—1638）不仅精确呈现了人物特征，还突出了查理一世的皇家尊严和高贵气度。这证明了他作为肖像画家的精湛功力。

在西班牙，为皇族和宫廷绘制肖像是宫廷画家迭戈·委拉斯凯兹（1599—1660）的份内工作。这些肖像同时也兼具为王国宣传的功用。画家作于1656年的《宫娥图》（见220页），画面微妙难解且引人入胜，代表着委拉斯凯兹艺术事业的高点。委拉斯凯兹宫廷肖像画家的角色自然限制了他的创作，而何塞·德·里贝拉与巴托罗梅·伊斯特班·牟利罗（1617—1682）则为有着深厚天主教传统的西班牙创作了虔诚的祭坛画和富于启示内涵的宗教人物画像。充分体现牟利罗技法的代表作《圣母清净受胎》（见右上图）以令人敬畏的画面影像展示了虔诚贞洁的玛利亚所承受的荣光，她抬头望向天国。画面笔触激情充沛，构图呈现出强烈的螺旋上升感。这样的一幅图像将诸如平衡的形式、明显的画面边界和线条造型等传统价值准则弃之不顾。画面的构图复杂难解，偏重对光线和色彩的表现。画家对动态传达兴趣浓厚，追求以影像直接吸引和取悦于观众的感官。这些特征都是巴洛克艺术的典型示范。**AB**



《圣保罗的皈依》 1600—1601

作者：卡拉瓦乔 1571—1610

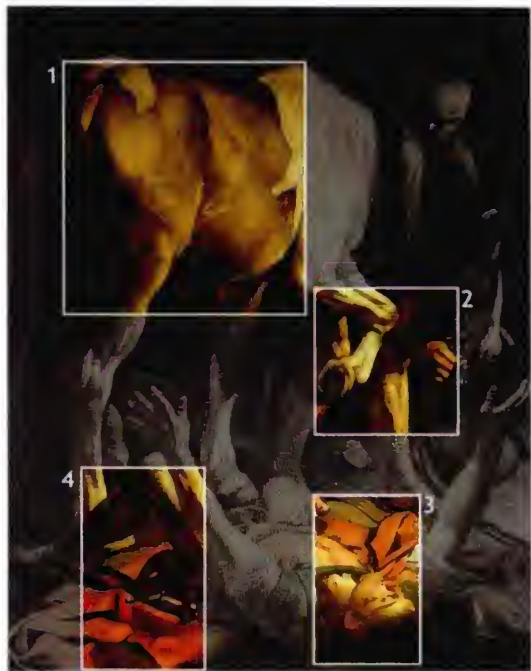
材料：布上油画

尺寸：230 cm × 175 cm

藏于意大利罗马平民（波波洛）圣母堂，
塞拉斯礼拜堂



图像局部示意



这幅画绘制于卡拉瓦乔事业的巅峰期，描述了扫罗（皈依后更名为圣保罗）在去往大马士革途中，一道天上神光照临，他被摔翻落马，幡然醒悟皈依基督教那一刻的场景。这幅画是由教皇克雷蒙七世（Clement VII）的财务大臣提比略·塞拉斯（Tiberio Cerasi）订制，为罗马的平民圣母堂而绘制，至今仍挂在该教堂。与卡拉瓦乔的很多作品一样，这幅画最初问世时也饱受非议，因为画面对宗教主题的现实主义描绘被认为过于粗糙、难以接受。卡拉瓦乔以大胆的构图、画面富于悬念和高度的现实主义而闻名，是营造强烈光影效果的大师，他的技法给其他画家的作品带来了很大影响。这幅画中，他运用明暗对照画法（chiaroscuro，意大利语的直接意思为明暗），通过高光和阴影来呈现画面事物的形制和体量。强光的运用给画面构图带来一种组织有序的结构感，并有助于画面叙事的传达。这个耶稣显灵感化扫罗的故事场景相对喧闹，但卡拉瓦乔将画面焦点从神性转移到了人性因素层面，因此改写了《圣经》故事叙事绘画的传统。举例而言，尽管一出超凡入圣的天启感化和信仰逆转的传奇剧正展现在马夫面前，但画中的马夫看上去对此无动于衷。出于本能，他更关注的是那匹受惊的马。**AB**



1 马匹

画面的大部被马的侧后身占据。强烈的光照设计让肌肉强健的马匹得以优美地呈现。画作悬挂的位置说明了画面构图为何敢于如此突兀：其悬挂于塞拉斯礼拜堂的入口处，看画时有一定角度。



2 马蹄和马夫的手

悬念的应用强化了画面的戏剧性：画面中心的马蹄停顿在半空，似乎就要落下踩踏到圣保罗，马腿部位聚光明亮，更增强了效果。同在聚光圈中的还有紧紧抓住缰绳的马夫的手，他想尽力避免马匹闯祸。



3 圣保罗的面孔

圣保罗是画面的主角人物，刚从马背摔下，以戏剧化的姿势仰躺在画面前景中，双手向上高举——这是摔倒受惊的自然反应。耶稣刚在他面前显灵，而天界强光已让他双眼失明。正是在这一刻，扫罗转信了基督。圣保罗紧闭的盲眼、富于表现力的手势和金色的光线提示了这一事件的神性本质。



4 斗篷与剑

斗篷与剑表明了此刻之前圣保罗的生命角色：一位名叫扫罗、迫害基督徒的罗马武士。此刻，神圣的声音响起：“扫罗，你为何要残害我？”扫罗随后更名为圣保罗，传播教义，成为基督教会的创建者。斗篷同时与婴儿耶稣的裹身布这一基督教圣物符号遥相呼应，它与旁边的动物、圣保罗无助的姿势和伸出的双手一起，强调了这是一次心灵的再生。

作者传略

1584—1590

1584年，卡拉瓦乔在13岁时去往米兰随西蒙尼·彼得查诺（Simone Peterzano，约1540—1596）学艺，渐渐形成自然主义风格，与样式主义（见202页）的传统分道扬镳。

1591—1599

他前往罗马，仍贫困潦倒，直至得到红衣主教德尔蒙特（del Monte）的垂青。他的早期作品主要是为私人主顾创作，但也因其戏剧化的光线设计、质朴的现实主义和富于想象的构图而闻名。

1600—1605

及至1600年，卡拉瓦乔已经成为罗马最具影响力的画家。1601至1605年间，他应约为罗马的几座教堂绘制重要的作品，事业因此转向公众领域；有几幅作品被拒收，原因是作品中惊世骇俗的日常写实被教会认为亵渎神圣。

1606—1610

生命的最后几年，卡拉瓦乔因行为狂暴而声名狼藉。1606年犯下命案，随后亡命浪迹于那不勒斯、西西里和马耳他。此阶段，他继续完成了一些重要的创作邀约，风格更加粗豪有力，比如《施洗者圣约翰被斩首》（*Beheading of St John the Baptist*, 1608）

暗中之光

《以马忤斯的晚餐》（1601年，见下图）描述了耶稣复活后与门徒共进晚餐时感恩祈福的场景。运用明暗对照法，卡拉瓦乔营造了强烈的画面效果。晚餐主题自然就决定了故事发生于昏暗的房间中，而人物的呈现则依赖于各种特意安排的光照。根据耶稣头后的暗影以及左侧背对画面落座者身上的光线，可判定一光源来自低处，比如一堆取暖用火或灯笼。另有一高处的光源配合照明，因此将桌布照得惨白，也照亮了人物的帽子、面庞、手和衣袖。因为基督教信念中常把上帝形容为从高处照临的强光，所以这里的上方光源暗示了画面场景的神性本质。



《上十字架》 1610—1611

作者：彼得·保罗·鲁本斯爵士 1577—1640



材料：布上油画

尺寸：462 cm × 341 cm

藏于比利时安特卫普圣母主教座堂

这幅作品是鲁本斯应约为安特卫普圣沃尔布加（St. Walburga）教堂的高大祭坛而绘制。这幅三联画意在激发宗教热忱，光影的运用强化突出了耶稣受难、英勇就义的场景。三幅画板共同构成一个叙事整体，其中最核心的人物动作发生在一束中心光柱的照射下。倾斜的十字架营造了构图的动态感，与十字架立柱平行的紧绷的绳子更强化了这种动态。左侧翼画板上，圣母玛利亚抑制着自己的悲伤，而其他妇女则挥舞双手表现出恐惧感，扭曲的肢体和蓬乱的头发更强调了她们的惊悸情绪。右侧画板上两名盗贼也在一起受刑：一名被强行往后扳动身体，而另一名正被钉上十字架。AB



🕒 作者传略

1589—1607

彼得·保罗·鲁本斯爵士跟随托比亚斯·维尔哈西特（1561—1631）、亚当·凡·诺特（1562—1641）和奥托·凡·维恩（1556—1629）学徒。1600年，首次游学意大利，研习提香、拉斐尔和达·芬奇的作品。

1608—1614

他于1609年成为艾伯特大公（Archduke Albert）的宫廷画家，很快建立了其北方欧洲最重要的画家的声誉。他在安特卫普大教堂创作的三联画表现出强烈的生命动感，因此大受赞誉。

1615—1629

彼得·保罗·鲁本斯爵士的画作供不应求，他因此组织自己的学生和助手成立画室。他的作品包括宗教题材和历史题材、肖像和自画像，还有挂毯图案设计。1621年，艾伯特大公谢世，鲁本斯成为伊莎贝拉公主的顾问。

1630—1640

他于1630年迎娶第二任妻子，并从妻子身上得到很多后来画作的灵感。1640年死于痛风。

👁 聚焦



1 耶稣的面庞和躯干

耶稣的形象是三联画的焦点。在这以前的耶稣受难绘画都强调耶稣身体所遭受的痛苦，而这幅画将耶稣描绘成伟岸的英雄，其身体并未表露出那种致命的痛苦。耶稣那肌肉强健的躯干让人联想到古典的天神雕像。



2 绷紧的肌肉

拉绳人和其他正奋力竖起十字架者那鼓凸的肌肉增加了画面的动态感。这种对绷紧肌肉的现实主义描绘可让人强烈感觉到竖立十字架所需的体力。



3 残暴的士兵

右侧画板显示远景中罗马士兵在将两名盗贼钉上十字架。一名士兵的棍棒和伸出的手臂以斜线横穿画面，将观画者的视线引向中心画板上的耶稣。强壮的马匹占据了右侧画板的前景，睁大的马眼和扩张的马鼻孔传递出恐惧气氛。

📐 图像局部示意



《宫娥图》 1656

作者：迭戈·委拉斯凯兹 1599—1660



尺寸：320 cm x 276 cm

藏于西班牙马德里普拉多博物馆

《宫娥图》(Las Meninas)

《宫娥图》(Las Meninas, 意即陪侍王后或公主的未婚侍女)的画面场所是塞维利亚的阿尔卡萨宫。它所描绘的场景有趣而略怪异:画中的迭戈·委拉斯凯兹正在进行创作,他画的是国王菲利普四世和王后玛丽安娜;而按照画面所暗示的内容来看,国王和王后本人也在现场,不过不在画面取景框之内,而是处于与观画者同样的位置,国王和王后的形象因此正好在后墙上的镜子中反射出来。站在画面后部远景门厅中是王后的管家——堂·何塞·涅托·委拉斯凯兹。画面最右侧是顽皮的侏儒宫廷小丑,长得也像小孩子,他正抬脚逗弄国王的狗。画布的中心是年幼的玛格丽塔·特丽莎公主,两侧各有一位小侍女。委拉斯凯兹画的小公主娇弱而矜持,与宫廷侏儒相比,小公主的姿态显然比较造作。画家以典型的巴洛克风格,通过光影的处理,创造出一个以假乱真的幻觉空间。委拉斯凯兹特地设计让窗子透进的光线照到公主的脸上和衣服上。靠近画作细看,可以看到画家的笔触。很明显,画家是通过增加或减少油彩叠加层次来增强画面肌质感或透亮度。

AB

聚焦



1 委拉斯凯兹

画家面部特征的描绘很写实,可以确定是委拉斯凯兹本人的自画像。画家胸口上的红十字表明他是圣地亚哥骑士团的成员,而实际上他在1659年才得到这项荣誉。详察画面可发现十字标志是作品完成后才加上去的。有观点认为十字标是在委拉斯凯兹将死时被菲利普四世加上画面的,但更可能的情况应当是画家获得骑士封号后在其作品中补画了十字标。



4 玛格丽塔公主

画面中最强的光线聚焦于画面中心五岁的小公主身上。她直视观众,脸上的表情显示她完全意识到自己高贵的地位。她穿的白色丝绸长裙以流体颜料画成,明显可见无数的笔触。一抹抹纯白的颜色描绘出了奢华的衣服面料上以及公主金发上反射的光线。



2 镜中的国王和王后

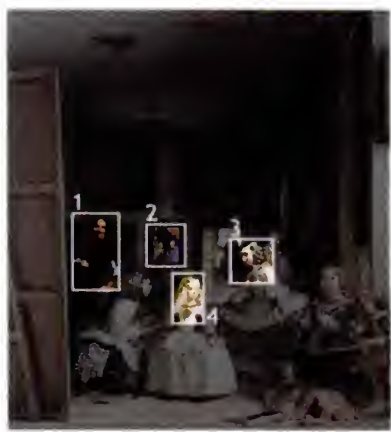
房间后面挂有一面大镜子,其中有国王和王后的映像。国王夫妇是委拉斯凯兹很多作品的主题,不过在这幅作品中只是小的影像,而且处于背景当中,但依旧能够引起观画者的注意。镜子在此是作为艺术功用的象征——映照现实。



3 陪侍宫女

小公主右边的侍女为伊莎贝尔·德·薇拉斯科,她正看向画面外的国王和王后以及观众,同时在行屈膝礼。公主左边是玛丽娅·奥古斯汀娜·萨米恩托,她正恭敬地屈膝跪着,用一只银盘子为公主呈递点心。

图像局部示意



作者传略

1611—1618

迭戈·委拉斯凯兹在塞维利亚长大,12岁时师从弗朗西斯科·帕切科(1564—1644)学艺。老师教导他“向自然本真求教一切”,他因此形成了一种逼真生动的绘画风格。1618年,与帕切科的女儿结婚。

1619—1628

委拉斯凯兹创作《三贤来朝》(1619),由此确立了其现实主义声誉。1623年,他成为国王菲利普四世的御用画师。他画的皇族肖像,用色更轻快,笔触更流畅。

1629—1650

他与鲁本斯成为朋友,访学意大利,迎来其最高产的艺术时期。他的创作范围扩展至骑马人物及宫廷小丑和侏儒的肖像。

1651—1660

他安顿于西班牙。风格上更注重画面整体效果而非写实细节。绘画时,他经常同时使用短杆和长杆画笔,以便在创作过程中不时地从画布前退后,去斟酌整体画面效果。委拉斯凯兹死于1660年,仅数日后,其妻亦辞世。

荷兰黄金时代



1

2

3

1 《圣乔治自卫民兵团军官宴会》（1616）

作者：弗里斯·哈尔斯
材料：布上油画
尺寸：175 cm × 324 cm
藏于荷兰哈勒姆弗里斯·哈尔斯博物馆

2 《勇气教育》（1654—1655）

作者：杰拉德·特博赫
材料：布上油画
尺寸：71 cm × 73 cm
藏于荷兰阿姆斯特丹国立博物馆

3 《代尔夫特家庭院落》（1658）

作者：彼得·德·胡赫
材料：布上油画
尺寸：73.5 cm × 60 cm
藏于英国伦敦国家美术馆

漫长的八十年战争之后，《明斯特条约》（1648）签订，荷兰共和国终获独立。在这个主要由新教徒构成的国度，艺术也选择了不同的走向。七个联邦省区组成了荷兰共和国，这些省区位于北部欧洲，覆盖今日荷兰、比利时和卢森堡三国领土中的部分区域，曾经隶属于哈布斯堡王朝的西班牙国王统辖。为了从天主教统治者那里赢得独立，尼德兰人建立了一个政权，由公众选拔的市民、士兵和商人来处理政务，正是这些人让荷兰成为17世纪欧洲最富有的国家。这个年轻共和国的经济成功有赖于其航海技术、海上霸权和对外贸易。随着经济繁荣和商业资产阶级的产生，对新型艺术的需求也在荷兰出现，并促成了荷兰绘画的黄金时代。

17世纪期间，共有五百多万幅画在荷兰创作完成。出资订购这些作品的是不断涌现的富有的中产阶级，而不再是以往的教会或贵族。这些艺术新主顾也有着不同的艺术趣味，从而导致作品中出现了新鲜的题材，艺术创作的方式亦有革新。静物、肖像、风景和家庭室内装饰成为这一时期创作的主体，相应地，传统的宗教画像、《圣经》和历史叙事画也就退居边缘。

尽管荷兰的主要城市中出现了各自的艺术创作中心，但相互之间风格颇为接近，这就意味着当时的艺术观念和风格在各个城市间顺利传播。事实上，艺术家们也频繁流动于不同的城市，因此无法根据地域来划分特定的创作流派或者明显的风格。不过，荷兰黄金时代的艺术家倒是可以按照他们选择的创作题材来分类，因为此阶段画家题材选择的类型化趋势越来越

大事记

1614	1616	1624	1629	1631	17世纪30年代
阿德里安·凡·德·韦恩（Adriaen van de Venne，1589—1662）绘制《捕捞灵魂》（ <i>Fishing for Souls</i> ），这是一则寓言，喻指天主教和新教在荷兰的战争。	哈尔斯确立其当时最重要荷兰画家之一的声誉。	伦勃朗首次移居至阿姆斯特丹，短期师从彼得·拉斯特曼（Pieter Lastman）。	德·胡赫生于鹿特丹，其父为石匠（胡赫死于1684年）。	阿伦特·阿伦兹（1585或1586—1631），其绰号“卡贝尔（Cabel）”更出名，死于阿姆斯特丹。	莱迪丝·莱斯特（Judith Leyster，1609—1660）成为具有影响力的极少数荷兰女画家之一。

越显著。这一时代艺术创作的共同点是在身边环境和切近的世界图景中寻找艺术灵感，绘画也由此达致高度的写实主义。

一个新的精英阶层获得统治权力，一种新的肖像形式也随之出现。这一时期最知名和最具影响力的肖像画家为弗انس·哈尔斯（Frans Hals，约1582—1666），他生于南部城市安特卫普，但定居于西部的哈勒姆。在他以前的肖像画家都承继了扬·凡·艾克（约1390—1441）的传统，头像和全身肖像的背景都是简朴的单色调场景。哈尔斯作品的杰出之处在于其栩栩如生的特质、即兴自然的姿势和活泼有力的笔法。他的《伊萨克·马萨与碧翠丝·凡·德尔·拉恩结婚肖像》（*Marriage Portrait of Isaac Massa and Beatrix van der Laen*，1622）中，两位人物看上去像是不经意地扭身面对观众自然微笑，传递出一种即兴随意感和亲切感。哈尔斯经常采用“湿式叠层”画法（即前层颜料未完全干就画第二层）。这种技法领先于其时代，并大受19世纪画家的倾慕。与由行业公会和民团自卫队为其议会厅出资订制的很多荷兰市民群体肖像相比，哈尔斯的作品在色调和功用上都有所区别。他的第一幅重要作品是《圣乔治自卫民团军官宴会》（见左页），这幅真人大小的画像是动态肖像的杰作，与画家之前已有的任何作品都不同。这一群体肖像中的人物位置不对称，表情与姿势各不相同，由此完全脱离了传统陈规。画面人物性格特征丰富多姿，活泼生动，精力充沛。

扬·德·布雷（Jan de Bray，约1627—1697）的肖像风格受到哈尔斯的影响，但他的笔法和主题处理方式则平顺圆转得多。在《哈勒姆孤儿院主事者》（*The Regents of the Children's Orphanage in Haarlem*，1663）群体肖像中，画面安排有序，人物直视观众，头部几乎位于同一高度。此阶段最著名的群体肖像中有几幅为伦勃朗·哈尔曼松·凡·莱茵（Rembrandt Harmensz. van Rijn，1606—1669）所作，包括他为民兵团绘制的《夜巡》（1642，见226页）。

尽管宗教叙事作品的市场已萎缩，但一种新类型的通俗叙事绘画随之出现，也即风俗画。这个概念自19世纪以来就一直沿用，所指的作品都着眼于呈现普通人的日常生活，画面场景常常来自小酒馆、厨房、家庭院落，以及妓院等诸如此类的地方。扬·维梅尔（1632—1675）、彼得·德·胡赫（Pieter de Hooch，1629—1684）和杰拉德·特博赫（Gerard Terborch，1617—1681）的作品是这一时期风俗画的代表。特博赫的《勇气教育》（*Gallant Conversation*，见右上图），以前叫做《父亲的训示》（*Paternal Admonition*），长期都被解读成是一位父亲在训导女儿。后来有人对作品进行了创新性的研究，发现右侧男人的手指间夹有一枚钱币。这个细节，与画面上占据显著位置的床铺一起，引发了人们对此画的新见解：右侧的男人当是嫖客，而站着的年轻女子则是妓女。这幅画展示了特博赫在绘制衣物布料方面无人匹敌的精湛功力。胡赫的《代



约1635	1645	1648	1656	约1662—1664	1665
花卉画家扬·大卫兹·德·希姆（1606—1683或1684）移居安特卫普，加入圣卢克行业公会。	昔日的伦勃朗学徒，卡勒·法布里修斯（Carel Fabritius，1622—1654），绘制的《自画像》引起关注，因其颇具伦勃朗之风。	《威斯特法利亚和平协定》正式承认荷兰联邦省共和国的独立。	伦勃朗破产，其拥有的所有物品及画作都被出售。	维梅尔的《音乐课》显示了对透视的新理解。	阿德里安·凡·奥斯塔德（Adriaen van Ostade，1610—1685）绘制《医师在书房》（ <i>The Physician in His Study</i> ）。



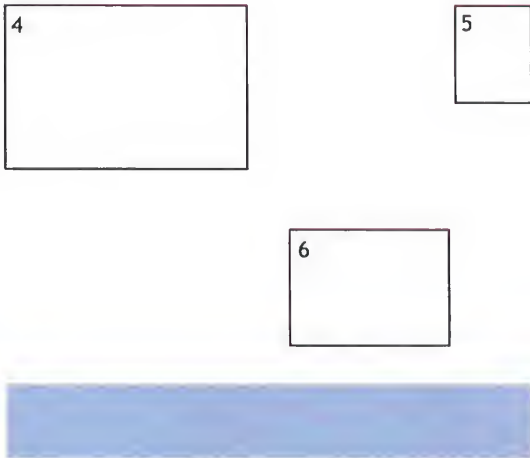
尔夫特家庭院落》（*Courtyard of a House in Delft*，见右图）突出显示了其对建筑物的仔细观察。他经常描绘院落场景，以此来探索绘画中的透视效果。在这幅作品中，画家机智地利用门廊通道呈现门廊到远景中街道的景象。与维梅尔相似，胡赫也以描绘微小细节为乐，这一点可从画面中不同砖头的形制、颜色和质地看出来。但胡赫作品中的人物形象则不像维梅尔家庭场景绘画——比如《倒牛奶的女佣》（约1658，见228页）——中的人物那样引人注目、不可回避。

伦勃朗为后世铭记很大程度上是因为他的自画像，以及他作为肖像画家表现出的特有的独创性。他以此独创风格绘制宗教叙事画，而当时荷兰的宗教叙事画家屈指可数。伦勃朗经常描绘《旧约》中的场景，不过作品尺寸要小很多，他还运用明暗对照光线去增强戏剧感。尽管当时天主教盛行的欧洲各地都对《圣经》故事图像有大量需求，特别是在巴洛克艺术（见212页）处于鼎盛期的意大利，但在荷兰这个新教国度却另当别论，因为荷兰教堂拒绝圣像装饰。在欧洲，1618至1648年的三十年战争见证了神圣罗马帝国的衰弱，也导致天主教教堂的装饰被拆除，并不断减少，最终只剩下最朴素的室内布置。彼得·萨恩雷丹（Pieter Saenredam，1597—1665）精确描绘的教堂室内景观最好地说明了当时的状况。他专长于“教堂像”，由此开创了精确再现建筑物的全新创作题材。他的创作过程有着一套方法，首先要绘制很多预备草图，利用透视原则来画出每一细节都逼真对应于实物的建筑图像。他的《阿森代尔夫特圣奥都法斯教堂内景》（*Interior of the Church of St Odulphus at Assendelft*，见上图）描绘了教堂那除了粉刷就再无他物装饰的内部墙壁，而从第一幅草图开始到这幅作品完成，画家耗费了十六年时间。

静物画是荷兰黄金时代出现的另一种艺术品类，很多看似直白写实的画面其实也传达出复杂的信息。有史以来第一次，奢侈物品、花卉、食物和厨房餐具成为绘画的主题。这些静物一般被安置在桌面上，背景极为简单。它们最终都被画成如实物般大小。画家对于所绘物品的选择主要是根据其象征意义以及质地和表面观感。有一种静物画称作“浮华人生训喻”（vanitas），其特点是在画面中突出沙漏、骷髅和蜡烛等象征物，以此提示观众：生命中或许充斥着世俗财富，但死神终会如期而至。

威廉·克莱兹·赫达（约1594—1680）是17世纪最负盛名的静物画家之一。他常常选择那些色彩平和黯淡的日常生活物品，比如盘子、水壶、鱼和面包。在诸如《有镀银圣餐杯的静物》（见下图）的作品中，赫达富于机巧、很有品位地将切开的面包、一盘牡蛎、一个锡质大罐和一个绿色的“罗默”玻璃杯（römer，德国酒杯，下椎体，上半球体）组合在一起。画布右侧一卷削开的柠檬皮与整个画面暗弱的色调构成强烈对比。赫达对锡、银和玻璃器皿的描绘，以及他呈现这些光滑物品表面反光的手法，都显示了他惊人的大师级技巧。另一种大受欢迎的静物画类型是花卉，主要代表是安布罗修·博斯查尔特（1573—1621）。在《花卉静物》（见右上图）中，生气勃勃的花朵寓意美那短暂易逝的本质，而显然过大和艳丽花朵则在强调只有凭借艺术的力量，花瓣才不会凋萎。

荷兰艺术作品最显著的特色体现在荷兰低地平原风景中，我们看到的很多荷兰乡村全景画中都有着辽阔的天空。因为很多土地是围海填土而得并且处于海平面以下，所以这个国度对自己领土的脆弱性有着清晰的认知。扬·凡·格因（1596—1656）和雅各布·凡·雷斯达尔（约1628—1682，见230页）以及其他画家创作的风景，其特征都体现为很低的地平线、精妙的光线和自然的景观。专长于海景画的所罗门·凡·吕斯代尔（约1600—1670）的作品也是如此。他以精微的笔法细节描绘为荷兰共和国的贸易和财富建立巨大功绩的船只，而海洋和天空则反映出大气状态和光线效果。很多证据显示，当时的风景画家都去往户外实地考察、绘制初稿。无论这些场景描绘的是否为某个具体的地点，都具有一种现实主义感，而现实主义是荷兰黄金时代艺术的最大特征。**AB**



- 4 《阿森代尔夫特圣奥都法斯教堂内景》（1649）
作者：彼得·萨恩雷丹
材料：板上油画
尺寸：50 cm × 76 cm
藏于荷兰阿姆斯特丹国立博物馆
- 5 《花卉静物》（1607）
作者：安布罗修·博斯查尔特
材料：铜板上油彩
尺寸：25 cm × 19 cm
私人收藏
- 6 《有镀银圣餐杯的静物》（1635）
作者：威廉·克莱兹·赫达
材料：布上油画
尺寸：88 cm × 113 cm
藏于荷兰阿姆斯特丹国立博物馆

《夜巡》 1642

作者：伦勃朗·哈尔曼松·凡·莱茵 1606—1669



材料：布上油画

尺寸：379.5 cm × 453.5 cm

藏于荷兰阿姆斯特丹国立博物馆

图像局部示意



1642年，伦勃朗声誉日隆，他接到重大的创作邀约，为国民自卫队绘制群体肖像。尽管这幅画通常被称为《夜巡》，但作品最初的名称是《弗兰斯·班宁·柯克上尉或队长与威廉·凡·鲁滕博赫中尉或副队长的自卫民团》。画面中，一片夜色笼罩下，伴随着激昂的鼓点，这些自卫队民兵汇集在高举的旗帜下，正准备出征。画面中心，穿黑衣、佩红色肩带、手持长棒者为弗兰斯·班宁·柯克上尉（1600—1655）。他伸出胳膊，引领队列向前。紧跟着他的是中尉副官，穿着华丽的黄色与金色服饰。在17世纪的荷兰共和国，民团自卫队的群体肖像很常见。画面里的人物通常被整齐有序地进行排列，每人都占据大小相似的画面空间，彼此的显眼程度也差不多。伦勃朗这幅作品的特别之处在于，它类似于以前时代的宗教历史叙事画，营造了充满动作的场景，场景中的民兵们正要列队出发。每个民兵都付出一笔费用让画家将其呈现在此画中，背景的一个盾牌上还标注了所有人的名字。伦勃朗利用大片的黑色背景来强化场景效果，每张面孔、头盔和武器上的高光区域从黑色中跳脱而出，更显生动。**AB**



1 给枪支上弹药者

荷兰共和国国民团的各成员按其使用的武器有相应的称号。具体到画中的这个兵团，因为部分人使用的是长枪筒的火绳枪，所以被称做火绳枪手。这里一个穿红衣的民兵正在给枪上弹药。



2 伦勃朗自己的头像

伦勃朗在画面左下角有签名，还在画面后方一个长矛手士兵的头盔耳后暗插了自己的头像局部。根据其特征明显的鼻子和那标志性的软顶贝雷帽，可以判定是画家本人。他仿佛是透过钥匙孔在向场景中观望。



3 中尉或副队长

副官凡·鲁滕博赫在画中手持一把头部扁平锋利的戟，正在接受队长所传达的指令。出自阿姆斯特丹盾形徽章的十字纹案装饰着他的衣服翻领，这意味着这些士兵属于阿姆斯特丹火绳枪手兵团。



4 头盔上的橡树叶

在班宁·柯克上尉身后，蹲伏着的士兵可能刚刚开过枪，他戴的头盔上有一圈橡树叶。而橡树叶是火绳枪手的传统象征物，也是画面中众多符号指示物之一。这些符号都象征着火绳枪手这个职业团队，同时也是指阿姆斯特丹。



5 穿金色服饰的女孩

上尉左边一个穿金色服饰的年轻女子形象出现得比较突兀和意外。她是兵团的吉祥物，她的腰带上挂着一只死禽。而这个兵团的盾徽上有鸡爪图案，因此这里清晰画出的死禽爪子是在暗示兵团的徽章。

作者传略

1606—1630

伦勃朗生于荷兰西部的莱顿，其父为磨坊主。他入读莱顿大学但未毕业，师从当地画家雅各布·凡·斯瓦依伯格（1571—1638）学徒三年，后在阿姆斯特丹拜师于彼得·拉斯特曼（约1583—1633），完成绘画训练。

1631—1638

受到艺术交易商亨德里克·凡·尤伦伯格（Hendrick van Uylenburgh，约1587—1661）的称赞和鼓励，伦勃朗移居阿姆斯特丹。1632年，应约绘制《尼古拉斯·图尔普医生的解剖课》（*The Anatomy Lesson of Dr Nicolaes Tulp*）。1634年，迎娶尤伦伯格的侄女萨丝吉娅（Saskia，1612—1642）。夫妇俩育有四子女，仅一个在幼儿期后存活。

1639—1655

他购置大宅，兼作画室，并收藏有不少艺术品与古玩。他时常以家人为模特作画，并绘制有大量自画像。其妻死于1642年。伦勃朗后来与女仆亨德里克娅·斯托菲尔丝（Hendrickje Stoffels，1626—1663）同居，并育有一女。

1656—1669

伦勃朗花费过度，创作减少，并坚持自己的艺术准则，拒绝向客户妥协，最终导致债台高筑。他被迫破产，并出售大宅。死后葬于贫民墓地。

伦勃朗的视觉日记

在其艺术生涯中，伦勃朗一直坚持为自己画像，画像中的装束各不相同。其中有八十六幅自画像留存，提供了一份画家从青春到老年的视觉日记。下面这幅有趣的自画像作于1640年，当时他三十四岁，正处于事业成功的巅峰期。伦勃朗在此特意将自己画成前代绘画大师的模样。那种充满自信的四分之三胸像构图与提香（约1485—1576）的肖像画《穿厚袖筒棉衣的男子》（约1510）以及拉斐尔（1483—1520）的《巴尔达萨雷·卡斯蒂莱内肖像》（约1514—1515）中颇具尊严的姿势相类似，伦勃朗对这两幅作品都有过研究。伦勃朗自画像中那讲究的服饰与阿尔布雷希特·丢勒（1471—1528）作于1498年的自画像亦有异曲同工之妙，自画像中的丢勒也一身绅士盛装。伦勃朗的声誉一度如日中天，一些艺术鉴赏行家连他的自画像都乐于收藏，这就激励了他的自画像创作，而这些自画像又进一步提升了他的声誉。



《倒牛奶的女佣》 约1658

作者：约翰内斯·维梅尔 1632—1675

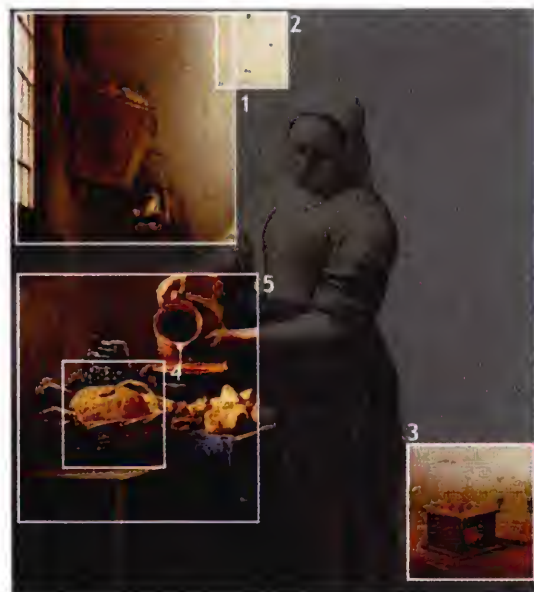


材料：布上油画

尺寸：45.5 cm × 41 cm

藏于荷兰阿姆斯特丹国立博物馆

图像局部示意



间内饰全无、极其简朴的17世纪房间里，一位健壮的年轻妇女正提着陶罐向碗中倒牛奶。她全神贯注于这一日常琐务，这种专注更增强了场景的安宁静谧感，唯一可以联想到的声音只有牛奶流注入碗的涓滴之声。所有的视觉因素都加深了画面的亲切随和氛围，仿佛时间已在此刻停滞。维梅尔让一个平庸卑微的居家生活场景突然有了引人注目的特质。他是描绘日常琐屑的大师，对细节给予了精细入微的关注，画里墙上的钉子和白涂料上的污渍便是例证。他对光影的处理也显示出了其高超的技巧：投射至女佣身上的光线在她苍白的前臂上打出高光，引导观众的视线转向滴注的牛奶。女佣上衣的黄色和围裙的蓝色表现得很鲜明，并与桌上金黄的面包和蓝色的餐巾或抹布形成呼应。尽管这幅作品不是肖像画，但观众无疑会产生这样的感觉：画家创作时必定是直接面对真人实景，那细致描绘的女佣也必有其人（维梅尔家的女仆坦涅柯·埃薇珀尔可能就是此画的模特）。这种高水准的全真写实并未让维梅尔的精妙构图相形见绌。此画的构图设计在审美和情绪两个层面上都令人愉悦满足。AB



1 光线

窗子是房间的一个光源。维梅尔描绘了窗子上一格破损的玻璃，这再次显示出他对于细节的关注。破洞处透进的光线有所不同，展示了画家对于光线的微妙把握。窗子透进的光线照亮了墙上挂着的铜水壶，水壶的反射光与墙上的暗影完美映衬。



2 墙上的钉子

画面最上端，在女佣头部的左上角，有一根钉在墙上的钉子。这个写实细节实际上说明了此处起初可能挂有一幅画或者地图，但为了不分散观众的注意力、破坏画面的人物重心，维梅尔将此处改画为了墙壁。



3 代尔夫特瓷砖

维梅尔生于代尔夫特，该市以陶瓷制品而知名。墙根处的一块瓷砖上描绘有爱神丘比特。丘比特的形象与一旁的暖脚炉都是女性情欲的象征。画中加入这两个元素大概是作为反衬，意在强调画面所倡导的节俭和简净主题。



4 面包

维梅尔对细节的卓绝努力由此可见一斑。从远处看，桌上篮子里面包的外皮非常逼真；如靠近细察，观众可明显看出面包实际上是由无数的颜料色点画成。



5 桌面

构成女佣形象的视角是从略微下方的位置来看，而看桌面的视角则略有抬升；桌面被特意向前方倾斜，以便向观众清晰呈现桌上的所有物品。这种微妙的不一致的透视视角有助于维梅尔完全掌控他的创作题材，并决定观众的视野。

1632—1654

维梅尔早年生平几无可考。1652年，其父去世后，维梅尔继承了父亲的画商生意。1653年4月，他迎娶卡特琳娜·波尔涅丝（Catherina Bolnes），并皈依天主教。当年稍后，他加入圣卢克画家行业公会。

1655—1657

他最初的成名作——《基督在马大和马利亚家中》（约1654—1656）和《月亮女神狄安娜与同伴》（约1653—1656）面世。《老鸨》（1656）是维梅尔最初的签名作品之一，其中手持酒杯的男人被认为是维梅尔本人。1657年，他创作第一幅风俗画《入睡的女佣》，代尔夫特富翁彼得·凡·鲁伊汶（Pieter van Ruijven）成为他的资助人。

1658—1667

他进入艺术成熟期，《小街》（约1658）大受称道。他绘制了唯一一幅风景画《代尔夫特》（约1660—1661），此外创作有不少细节充分、气氛谐调的室内场景画。

1668—1675

自17世纪60年代后期，维梅尔的作品风格愈发稳定。有同代人在日记中称其为“驰名画家”。1670年，他再度担任画家公会领头人。1672年，法国与荷兰交战，维梅尔收入大减。维梅尔去世时，给寡妻留下了沉重的债务。

代尔夫特瓷器

《倒牛奶的女佣》画面右下角可见一排瓷砖。维梅尔的创作期也是代尔夫特瓷器的主要出产期。这种釉光瓷器的色彩主要是蓝色和白色，当时很受欢迎。瓷器大师所属的行业工会与维梅尔加入的公会应为同一组织。直至16世纪末期，依旧只有富人才买得起瓷器。1585年，安特卫普沦陷，很多弗兰芒陶瓷工在代尔夫特一带安顿。荷兰陶瓷业受到从中国进口的瓷器冲击后，陶瓷工们开始模仿中国陶瓷，由此发明了代尔夫特瓷器。与中国瓷器不同，代尔夫特瓷器是用一种混合瓷土料制作，烧制出窑后才覆上一浅层薄釉。这些瓷器各式各样，有日常家用器皿，也有供富人之家用于陈列装饰的花俏之作。虽然瓷砖主要是用于室内墙脚，防止潮气，但也有纹案漂亮、夺人眼目的瓷砖被用于装饰。装饰



瓷砖的常见图案有《圣经》和神话题材，也有代尔夫特本地风景（见左图）和荷兰乡村风光。因为中国瓷器很受推崇，所以装饰瓷砖上也有东方风景。

《有废古堡和教堂的风景》 1665年

作者：雅各布·凡·雷斯达尔 约1628—1682



材料：布上油画

尺寸：109 cm × 146 cm

藏于英国伦敦国家美术馆

独立之后的荷兰共和国奉行新教，教会不再出资请画家绘制宗教圣像。民间富有阶层成为艺术资助来源，而且尤其欣赏以荷兰地貌为主题的风景画。雅各布·凡·雷斯达尔的这幅开阔的地貌风景简直可以被重定义为“天空风景”，因为画布很大一部分都被云层舒卷翻涌的天空所占据。这种类型的户外景观图像最早出现于17世纪的荷兰，并构成一种绘画新品类。尽管自然风景图像存在已久，但一直都是被用作历史、神话或圣经叙事画的背景。而在这里，风景本身就是画面的中心主题。画里描绘的风景，地貌平坦，看上去无边无际，很容易让人认为这是对某个真实地方的地形学再现。实际上，这幅画描绘的并非某个确切具体的地点，而是将荷兰中部一个名为“古伊兰”地区的地貌元素进行整合编排后创作的画面。

虽然这幅画的风景毫无疑问是雷斯达尔亲手绘制，但画面左下角的牧羊人和动物则是出自安德烈·凡·德·维尔德（1636—1672）的手笔。维尔德擅长画人物与动物。在荷兰绘画中，不同专长的艺术家相互合作是很常见的，雷斯达尔与菲利普斯·沃威尔曼（1619—1668）和扬·林格尔巴赫（1622—1674）也有类似的合作。这幅画是画家中年时期作品风格的典型体现，阳光照耀的牧场与浓云密布风雨欲来的天空对照鲜明，似在暗示有神性存在，即将有神迹发生。虽然如此，这种表现方式与以前时代的宗教绘画毕竟大为迥异，因为画面同时看上去是纯粹的自然景色，与神迹并无明显关联。**AB**

图像局部示意





1 天空

翻涌的云层描绘逼真，仿佛是观众站在云下所见的情状；高光和阴影的运用，漂亮地摹拟出云层的体量。靠近细察，可看到画家仅以几处可见的轻快笔触便呈现出这些轻飘的云朵形状。那些可见的笔触痕迹给天空增加了动态感，让观众不禁相信一股轻风正从空中吹过，让画面顿然有了生机。



2 低低的地平线

地平线位置很低，仅及画面高度的三分之一处，说明画面视角也低。只有教堂尖顶和风车的翼板突出于地平线之上，这样的地平线就显得无限辽远和空阔，让观众觉得自己也被包纳和湮没在场景之中。



3 倒映在水中的天空

这幅风景中包藏有第二层次的图像：天空和古堡完美地倒映在中前景一泓静水的水面。在此两百年前，建筑师和作家莱昂·巴蒂斯塔·阿尔伯蒂（1404—1472）曾说过绘画就是“一种拥抱池塘水面的动作，不过是以艺术的方式去拥抱”。雷斯达尔对阿尔伯蒂的见解全数接收，运用强大的技巧画出了这个半想象半真实地貌的完美倒影。



4 人物

画面左下角有两个坐地休息的人。在周围宏大风景的映衬下，人物异常矮小。这阐明了人类在上帝创造的世界中何其渺小，也呼应了早期宗教绘画的主旨。这里描绘两个看护羊群的牧人，暗喻古典传说中的世外桃源“阿卡狄亚”。

作者传略

约1628—1644

雅各布生于荷兰北部的首府城市哈勒姆，原名雅各布·德·戈耶（Jacob de Goyer），早年跟随父亲伊萨克·德·戈耶和叔父所罗门·凡·雷斯达尔学习绘画。其父为画商并制作画框，后更名为凡·雷斯达尔。其叔父擅长绘制城镇景观和河流风景。雅各布后随父更名。

约1645—1655

他注有可靠日期的首批画作创作于1645年。在此期间，他专注于研究自然，并以结构简单的作品再现自然。在荷兰东部和德国西部旅行数年，实践自己的绘画技法，并获取对荒野、林区和山区风景的直接感受。

1656—1660

1656年，他定居阿姆斯特丹，其余生大部分时间都在此度过。1659年，成为阿姆斯特丹荣誉市民。他的创作继续专注于有戏剧化光照效果的山景、林地和瀑布。1660年，他为学生梅因德特·霍贝玛（1638—1709）写了一封推荐信，这也是他曾经收徒的唯一证据。

1661—1682

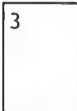
在成功职业生涯末期，他回到哈勒姆。死后葬于该市的教堂墓地。

风景画：属于欧洲北方的艺术

在16和17世纪的北方欧洲，描绘辽阔远景和漂亮地貌全景的画作受到高度赞誉，比如彼得·老布鲁盖尔（约1525—1569）的《逃往埃及风景》（*Landscape with the Flight into Egypt*, 1563，见下图）。新教徒们相信艺术家应该记录上帝的造物，他们鼓励支持风景绘画成为独立的艺术品类。不过，这种忠实“抄袭”自然而非创新的做法也遭到一些人的鄙薄，其中著名者有米开朗基罗，据说他曾经如此嘲弄风景画：“在佛兰德斯，那些人绘画追求精确描摹外在表征……他们画石头房子之类的玩意儿，画绿草田野，画树影子，画河流和桥梁；他们把这称为风景画，还在画这边加几个人，那边加几个人。所有这些东西，虽然能取悦于某些人，却根本没什么道理，也谈不上是艺术……”



拉杰普特 绘画



- 1 《阿飒瓦丽·拉笈妮》（约1605）
出自美华王国查瓦德（Chawand，地名），
乐调图解套图之一
作者：纳希尔-乌德-丁
材料：纸本树胶水彩
尺寸：20 cm × 19 cm
藏于英国伦敦维多利亚与艾伯特博物馆
- 2 《猪头女神梵伦荷》
出自密宗女神系列画（1660—1670）
作者：诺普尔的克瑞巴尔（Kripal of Nurpur）
材料：纸本水彩、金、银、甲虫翼翅
尺寸：21 cm × 21.5 cm
藏于美国圣迭哥艺术博物馆
- 3 《罗陀与奎师那同行于树林》（1820—1825）
作者：佚名
材料：纸本树胶水彩
尺寸：28 cm × 20 cm
藏于英国伦敦维多利亚与艾伯特博物馆



拉杰普特绘画着意于再现印度的浪漫往昔——那庄严华美的皇族气派和色彩浓艳的瑰奇文化。这些作品向人们展示了中世纪印度，讲述了印度教和一神教（强调虔敬修行和朝觐）时代的世界图景。从16世纪到19世纪，北部、中部和西部喜马拉雅地区分布着各色土邦酋长国，这些王国的拉杰普特*统治者人数甚众。在他们的资助下，当地艺术家绘制了这些宝石一般的小型细密画，小到可以放在掌上欣赏把玩，也如同珠宝一样被人们珍爱和收藏。出自喜马拉雅山区的拉杰普特画被称为帕哈里派（Pahari，意指山区），出自美华、迈瓦尔、比卡内尔、斋普尔、邦迪、古打和积香迦王国的拉杰普特绘画被归集为拉贾斯坦（平原）派，而来自马尔瓦和本德尔坎德王国的则被叫作中印度绘画。

从16世纪中期直到18世纪早期，莫卧儿王朝的财富和威权确保了其伊斯兰艺术对印度次大陆北部的大多数艺术作品和建筑的影响。在内容和风格上，拉杰普特绘画也吸纳了莫卧儿王朝的一些艺术元素，特别是在肖像画方面，因为在之前的印度教男女神祇世界里，根本没有过肖像画的位置。虽然如此，拉杰普特艺术的精神取向和气质面貌依然独具一格，更能阐释印度的本土文化。拉杰普特绘画的一个本质元素基于印度的“罗

大事记

1567—1568	1605	1615	1623	1636	1658
莫卧儿皇帝阿克巴摧毁了美华的首府契托尔，藩王拉纳·乌代·辛格逃生，在乌代浦尔建新都。	美华绘画的早期范本在查瓦德出现。这种生动的风格一直延续至1680年，后被莫卧儿宫廷艺术的风头压制。	美华藩王阿玛尔·辛格与胡拉姆王子（后成沙·贾汗皇帝）签订协议，最后一个拉杰普特土邦政权归顺莫卧儿统治。	早期乐调图解画出现于巴利（Pali），风格为拉杰普特绘画中的迈瓦尔派。	早期马尔瓦绘画中包含有《风月鉴》（描述和分析恋爱情感及男女类型的诗篇）的图解系列；风格保守，构图平板，暗色背景。	拉杰普塔绘画的古打派开始在肖像画中使用生动的颜色和大胆的线条。

莎”（rasa，意指情感或情绪）美学理论。这种理论强调艺术体验中艺术家和观者的角色（互动）。艺术家在九种情感状态中选择任意一种来传达，所创作的画面由观众来进行阐释和欣赏；观众被称为“若希卡”（rasika），即鉴赏家。爱情是拉杰普特绘画中描绘最多的一种情感，表现方式有浪漫的也有神圣的。

《阿飒瓦丽·拉笈妮》（见左页）画页出自拉贾斯坦的美华王国。这幅画的情感主题由早期拉杰普特绘画的传统方式演化而来，早期拉杰普特绘画又是源自“西部印度”耆那教经卷手稿中的线条插图并融合各个伊斯兰苏丹王朝的绘画技巧。这张画页描绘的情感类型为“斯林伽拉”，也即情欲之爱：一个土著女子渴望爱人到来，正唱着忧郁的爱之歌。这张画页也属于一个“拉格玛拉”（图解集合）系列绘画，意在以视觉形式呈现韵律，试图以此来抓住一个“拉格”（旋律、调式）的本质。

在整个17和18世纪，有些拉贾斯坦和中印度土邦王国，比如美华和马尔瓦，继续以《阿飒瓦丽·拉笈妮》所表现出的那种古拙豪放、健康世俗的风格来进行绘画创作，几乎不受上层统治莫卧儿王朝大君主的艺术主张影响；而其时的莫卧儿艺术已经演化出一种更为精致和自然主义的范式。其他的拉杰普特王国，比如迈瓦尔、斋普尔、比卡内尔和积香迦，则吸收引进了一些莫卧儿的艺术元素。这些变化要么是从德里的艺术工作室或其他地方的画室学来，要么是将莫卧儿艺术家邀请至当地画室，要么就是通过直接模仿莫卧儿绘画而达致。拉杰普特艺术还受到印度境内其他更遥远区域的影响，比如《奎师那举起哥瓦丹山》（约1690，见234页）就结合了来自南方德干高原古城戈尔康达（Golconda）绘画的元素。

来自喜马拉雅西部山脚下拉杰普特地域的早期帕哈里绘画具动态风格，出自山地土邦小王国巴索利（Basohli）的《猪头女神梵伦荷》（见右上图）便是典型示范。梵伦荷为梵伦哈（Varaha，化身为猪的毗瑟拏即称此名）的配偶，她在这幅画中呈现为威严的坐姿，坐骑为一只华丽的老虎。她长有数只手臂，手持物品象征其人格特性。这幅作品用色鲜明、风格张扬，最大亮点在于用发光的小甲虫翅膀硬壳来点缀画面，表示人物佩戴的闪亮珠宝。

后期的帕哈里绘画在风格上受默罕穆德·沙赫（1719—1748年在位）统治期的莫卧儿印度宫廷艺术影响很大。在居勒与冈格拉这两个山地土邦王国，演化出一种技法纯熟稳定的精雅风格：作品中的男性形象高挑英武，女人则身姿柔软、优雅轻盈。这些男女所担当的角色，要么是恒久流传、深得人心的奎师那和罗陀爱情故事中的人物，要么就是《味花簇》中不同类型的恋人们。《味花簇》**诗意地论述了各种恋爱情绪和其间的细微差异，比如单相思——对心爱之人的渴求和热望，再比如顺遂满足的浪漫之爱。《罗陀与奎师那同行于树林》（见右图）是冈格拉艺术的典型样本，其中的自然景观——尽管描绘方式近于自然主义——丰茂青葱，仿如天国乐园。达致这种画面效果，艺术景深与透视技巧的使用功不可没。身形曼妙的人物就行止于这样一个幻梦般的迷人世界里，画家描绘如此场景，显然意在呈现一个印度风情的人间天堂。RA

* 多为印度古王朝后裔，专事军职，盘踞印度北方。
** 一部10世纪的印度文学经典，作者为般努达多。



约1690	17世纪90年代	1727	1735	1770	1790
尤希达·萨希布丁（约1601—1700）绘制《奎师那举起哥瓦丹山》（见234页），此为《薄伽梵往世书》插图中的一页。	出自山区的帕哈里绘画最初作品为富于生机力量的巴索利风格，多使用原色。此风格延续至18世纪中期。	藩王杰伊·辛格建造“粉色城市”斋普尔，为拉杰普特建筑末期风格。这座建有城墙的城市中心后建有“风之宫殿”（1799）。	在国王沙胡的首相巴吉·劳一世策划下，印度中西部的马拉地帝国激进扩张，吞并了拉吉普塔纳。	冈格拉画派突出自然主义风格，注重感官逸乐。在藩王桑萨·昌德（Sansar Chand, 1775—1823）统治期达致巅峰。	马拉地帝国击溃拉杰普特的斋普尔土邦和帕坦（Patan）的莫卧儿势力，拉杰普特独立的希望彻底破灭。

《奎师那举起哥瓦丹山》 约1690年

作者：尤希达·萨希布丁 约1601—1700



1 奎师那

《薄伽梵往世书》确称奎师那——毗瑟挐的第八个化身为至尊大神，描述奎师那在人间的故事。这里的奎师那身体青黑，虽然在人间生活时只是个放牛牧童，但佩珠宝、戴王冠，俨然是万王之王。



2 因陀罗

奎师那举起大山是为了庇护他的子民，使其免遭吠陀神话中雷雨神因陀罗的洪水溺毙。画中的因陀罗坐骑于白象之上，白象名为爱罗韦多（Airavata）。因陀罗置身于翻滚的黑色涡流雷雨云中，正试图以洪水淹没村民，以表惩戒。

图像局部示意



此画出自印度北部拉贾斯坦荒漠地区的比卡内尔土邦王国，题材源自一部10世纪宗教典籍《薄伽梵往世书》中的故事，描绘的是大神奎师那的一桩奇伟壮举。根据吠陀神话传说，因为居住在韦拉贾（Vraja）地区的村民们敬拜哥瓦丹山，而不是雷雨神因陀罗，所以雷神震怒，降下大洪水以惩罚该地民众。毗瑟拏的化身——牧童奎师那仅以手指便将哥瓦丹山举起，持续了七天七夜，村民和牛群得以免遭溺毙。

这部作品是《薄伽梵往世书》手绘插图本中的一张画页。此手绘本的资助人是比卡内尔藩王阿纳普·辛格（Anup Singh, 1669—1698）——比卡内尔最伟大的君主之一，同时也是一位梵语学者、骁勇不凡的武士、政治家和热心的艺术资助人。阿纳普·辛格晚年的大部分时间都在南部省份德干度过，先是协助奥朗泽布（Aurangzeb, 1658—1707）争位夺权，成功晋身为莫卧儿皇帝，后又服务于奥朗泽布的政权机构。辛格为比卡内尔绘画引入了明显的德干风味，向其设立于土邦故乡的画室赠送了众多德干绘画，供其借鉴模仿。莫卧儿或拉杰普特画室的艺术家们抄袭或者仿效大师作品并不鲜见，因此《奎师那举起哥瓦丹山》的部分细节也可能抄袭自一幅德干绘画。辛格统治比卡内尔土邦后期，身为藩王府宫廷画家的尤希达·萨希布丁与其他艺术家一起创立了新风格。德干的戈尔康达绘画对比卡内尔艺术的影响非常明显，具体表现在浅紫色的运用、精致优雅的线条、偏向于一种装饰风更强但弱化写实力度的美学趣味、追求绘画中的魔幻和超凡仙界特质。戈尔康达绘画受人称道和因以出名的特征就是那种优雅迷人的画面印象。《奎师那举起哥瓦丹山》是尤希达·萨希布丁引领的17世纪晚期比卡内尔风格的典型例证，突出表现在细瘦、纤长和玩偶般花俏的人物形象上，以及精妙线条与自然主义细节的结合——此画中正产仔的母牛便是这样一个细节。RA

材料：纸本水彩

尺寸：28.5 cm × 20 cm

藏于英国伦敦大英博物馆



3 妇女敬拜奎师那

乡村女子，或称神的挤奶女工们，挥舞拂尘，以敬慕的眼光凝望奎师那，表示尊他为最高主宰。这些女性象征着信众对印度教天神的虔诚与忠诚。后来，表达对奎师那崇拜敬仰的诗歌中，类似的女性形象被用作隐喻，表示对神明的渴望和期待。



4 正产仔的母牛

母牛产小牛、其他乳牛和用来表示哥瓦丹山的浅紫色石头造型等细节，都与一幅出自德干戈尔康达的画作相似。这些很可能就是抄袭自那幅名为《风景中的动物和苦修者》（*Animals and Ascetics in a Landscape*）的德干绘画。而这样的借鉴抄袭并非绝无仅有。

日本艺术：江户时代



- 1 《青年与艺妓调情》（约1680）

作者：菱川师宣

材料：木版印画、手工上色

尺寸：26 cm × 37 cm

日本高桥艺术收藏
- 2 《演员藤村半太夫扮艺妓》（约1700）

作者：鸟居清信

材料：木版印画

尺寸：33 cm × 16 cm

藏于美国纽约布鲁克林艺术博物馆
- 3 《山色素人》（约1767）

作者：铃木春信

材料：套色木版彩印

尺寸：28 cm × 20.5 cm

私人藏品

1603年至1867年为日本历史上的江户时代，统治者为德川幕府。这段维持了二百五十年的和平时期，促进了通俗文化的繁荣，浮世绘艺术亦随之风行。“浮世”意在体现“一切有为法，如梦幻泡影”的佛学信条。及至江户时代，“浮世”这个概念用来指对短暂的感官享乐的追求。江户时代的日本，社会阶层分化明显，界限严格，商贾被认定为最低阶层，但繁荣的中心商业区不断壮大，地位日渐提升，这就表明商人们拥有足够的财富去享受各种世俗乐趣。与艺妓厮混或者观看传统的歌舞伎舞蹈是当时流行的消遣，也激发了艺术家创作此类画像去迎合他们的城市主顾。木刻雕版印刷使得这些图像可以大量复制，成本低廉的浮世绘因此广为流传。艺术从此不再是精英阶层的特权，而是大众共享的一种乐趣。

从8世纪以降，木刻版印刷术被用来大批量印制佛经文本和圣像，但直到16世纪才开始印刷世俗图书。早期的木版印刷书籍配有黑白插图，有时候还会有人工将插图着色。17世纪初期，在京都的嵯峨野地区，日本经典文献的印刷本开始出现。这些书籍以其印刷地而得名，被称为“嵯峨本”（Saga-bon），基本上都是豪华版图书，优美的书法文字以活字印刷，书中的黑白插图则是传统风格。这些书籍的出版标志着日本史上一个图书印刷繁盛期的开始，因为随之很快出现了众多的便宜书籍，题材为通俗传奇和神话故事，插图大多朴拙纯真。到了18世纪，为满足大众对书籍

大事记

1603	1603	1617	1633—1639	1682	1689
德川家康（1543—1616）成为幕府将军，在江户建立德川王朝。	女艺人阿国（Izumo no Okuni，生于约1572年）登台，开始了第一次歌舞伎演出。歌舞伎最初由女性表演，但及至17世纪70年代，便只允许男性表演。	吉原成为江户唯一官方批准的剧院和红灯区，很多浮世绘都以吉原为题材。	一系列的坚壁锁国法令颁布：驱逐西方人、限制对外贸易、天主教被认定非法。	井原西鹤（1642—1693）写就小说《好色一代男》，开创了“浮世草子”（社会小说）市民文学的风格。	禅宗大师和诗人松尾芭蕉（1644—1694）写下第一首俳句（一种三行十七字的诗体），记录他去本州的旅程。

那永不餍足的需求，日本有超过1500个书籍印刷社，出版的图书内容广泛，从小说、诗歌和典籍到旅行指南，林林总总。

早期的书籍插图作者均不具名，但到了17世纪70年代，插图画家菱川师宣（Hishikawa Moronobu，约1618—1694）大受欢迎，声誉鹊起，开始在作品上签名。而且，他还将自己的画作脱离书籍文字，印成单张绘本出售，因而对浮世绘的传播普及做出了重要贡献。很多浮世绘画家的毕生作品中，有相当一部分都是近乎淫秽的色情画，从而形成了一个“春画”品类，师宣的《青年与艺妓调情》（见左页）便是一例。单张印画很快风靡一时，人们开始依据艺术价值来评判这些画作。出版商紧跟潮流，为迎合市场，纷纷邀约画家以歌舞伎演员和美人为题材来作画。鸟居清倍（Torii Kiyomasu，活跃于1697—1722）专擅于“役者绘”（演员画像），生动描绘当红的歌舞伎演员。江户时代的名演员拥有优越的社会地位，这些画像常用来为演出作宣传。鸟居清倍创作了《演员藤村半太夫扮艺妓》（*The Actor Fujimura Handayu as a Keisei*，见右上图），画中人物的和服图案野性妖媚，同时伴有书法纹饰。那种优雅流动的线条和锥形的造型笔法是贯穿于鸟居清倍所有画作的典型特征。

木版印刷画作为商品出售，为了更具吸引力，早期作品用少量颜色人工着色。到了18世纪40年代，最初的套色印刷画（红折绘）开始出现，以植物染料的玫瑰粉色和绿色在黑色轮廓图像的局部印色。1765年，铃木春信（Suzuki Harunobu，约1725—1770）发明了“锦绘”，通过数个雕版的分次叠层印刷，全彩多色木版画的梦想终成现实。画面那种明艳丰富的颜色如同丝缎或织锦，因此称为“锦绘”。同时，木版刻工和印刷匠的技术也迅猛提升，因此可以忠实再现画家原作中富于流动感的精雅线条与其他细节。铃木春信那些色彩亮丽、描绘青春美女的版画，在商业层面即刻取得巨大成功。比如他的《山色素人》（*Salt Maidens on the Tago-no-ura Beach with Mount Fuji Behind*，英文意为“富士山远景衬托的田子浦素人”，见右下图），熟练而巧妙地在人物和服的条纹与格子上并列用色。他的创作主题经常源自古典诗歌，但画面人物却安置于当代场景中，并对当时的流行发式和服饰精微刻画。他出版有数百幅优雅抒情的画作，稳居浮世绘领军大师的位置，直至1770年逝世。喜多川歌麿（约1753—1806）以更写实的肖像将美人画向前推进了一步，可参见他的《妇人相学十体：浮气之相》（*Coquettish Type*，1792—1793，见238页）。他的作品预示了19世纪上半叶日本艺术领域浮世绘黄金时代（见290页）的到来。MA



1697	1716—1736	1720	18世纪40年代	1765	1787
鸟居清倍绘制知名歌舞伎演员的图像，比如《市川团十郎饰演拔竹五郎》。	享保（Kyoho）年间，经济改革，取消对西方书籍的禁令。	少量中国和荷兰书籍，尤其是与科学和医药有关的，被允许引入日本。	红折绘彩印出现。奥村政信（1686—1764）与鸟居清光（约1735—1785）名列新技术的重要支持者行列。	铃木春信以雕版分次叠层印刷，开发出全彩色的“锦绘”印画。	宽政改革开始，逆转了之前时代的很多自由化趋势。1790年开始，要求印画单张上须加盖审查印章方可发行。

《妇人相学十体：浮气之相》 1792—1793

作者：喜多川歌麿 约1753—1806



材料：彩色木版印画加云母

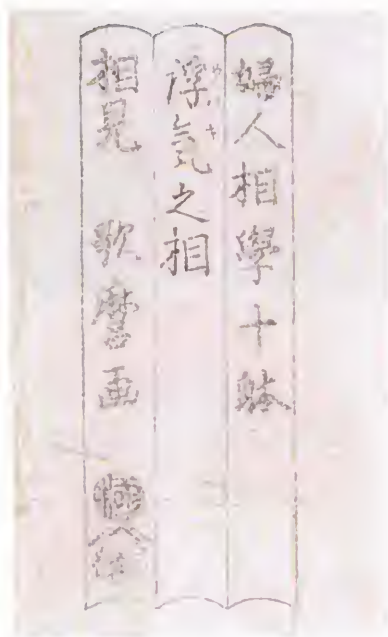
尺寸：37.5 cm × 24.5 cm

藏于日本东京国立博物馆

喜多川歌麿是美人画的同义语，美人画是浮世绘当中广受欢迎的一个分枝，描绘对象当然就是美女。喜多川歌麿以现实主义风格绘制各年龄段和各社会层次的女性肖像。他与出版商鸢屋重三郎（1750—1797）合作，最成功的作品就是一系列的美人胸像“大首绘”。这些木刻采用一种肖像画新样式，只描绘女性的上半身，尤其注重刻画面部特征。喜多川歌麿对女性观察入微，而且多是在对方私下独处、自我全然放松的时刻观察，因此他的画不仅传达了生理外貌，还能捕捉到人物的人格和真性情。《浮气之相》（即风骚挑逗型女性）出自他的系列作品《妇人相学十体》。画面描绘了一个刚刚出浴、衣衫不整的美人。这幅画的日语标题将此女归为“浮气”类型，也即指她轻浮多情、喜风骚挑逗。卖弄风情的身姿、微张的嘴唇和零落的衣衫以及散乱的发饰都明显暗示了此女风骚多情。MA



聚焦



1 带印鉴的题词装饰框

题词中也包含了这个图像系列的标题“妇人相学十体”，位于装饰框右侧，左侧为作者的签名。自1790年始，幕府政权勒令所有的浮世绘都要审查，通过后则盖上政府印鉴，作者签名下方是这样一个圆形印鉴，表示此画为官方许可。此印鉴下方另有一印章，图案上为富士山，下为常春藤叶。这是出版商鸢屋的标识，意思是“常春藤书局”。



2 云母背景

出版商总是寻求新技术来推进出版物销售。因为加入了云母粉，这幅印画才产生了如此背景效果，有了一种白色金属光泽。喜多川歌麿是第一个在全部背景中都使用云母粉这种贵重材料的画家之一。

作者传略

约1753—1781

喜多川歌麿出生时名为喜多川一太郎，后根据当时风俗改名。出生时间地点不详，但有认为他生于江户（今东京）的声色逸乐红灯区——吉原。

1782—1791

出版商鸢屋与他签约，为狂言喜剧的豪华剧本画插图，其《退潮而得的馈赠》（1789）是这类作品的代表。

1792—1793

《歌撰恋之部》（取材于经典诗歌爱情主题）与《妇人相学十体》——的出版确立了喜多川歌麿“美人绘”大师的声誉。

1794—1803

鸢屋重三郎1797年去世。少了他的资助与引导，喜多川歌麿的创作没有了明确方向，画作质量也开始下降。

1804—1806

因为出版的一系列印画涉及16世纪的军事统领丰臣家族，违背禁令，所以喜多川歌麿被捕入狱，服短刑。两年后离世。



3 发式

木版雕工和印刷工匠的专业技巧与画家的一样重要，从画面女子发型的精妙细节可看出他们的专业技术。喜多川歌麿意在表现此女无拘无束、放松自在。她头发蓬松，插着发簪和梳子，有些发束还旁逸斜出。



中国艺术：清朝



及至17世纪初，占据满洲的旗人部族联盟实力已经相当雄厚。1644年，强大的统领联合各部力量，攻破长城，席卷中原，夺取北京，宣告自己成为中国的新主人。满族所建立的清王朝随后一直控制中国，直至1911年。

清朝皇帝将满族传统和语言带到北京，但也很快就采纳了中国文化。18世纪期间，他们通过宗教和外交方面的努力推进西藏、蒙古与中国融合，大量藏传佛教风格的寺院得以建造，在北京尤其如此。这些寺庙中充斥着异域风情的神明形象和精致复杂的宗教仪式用品。其中，六世班禅喇嘛的塑像（见左页）便是这样的一个典型。班禅名为罗桑·班丹·益西（1738—1780）。1780年，他赴北京与乾隆皇帝会见（随后不久便染病圆寂）。这一事件被隆重庆祝，很多寺庙花费重金翻新装修、华丽铺陈，还增加了新塑像。班禅的雕像外层为镀金景泰蓝，它是采用古代传统技法，将金属条敷设在雕像表面，做成区位分隔，再填进彩色珐琅釉泥，然后放入瓷窑烧制而成。

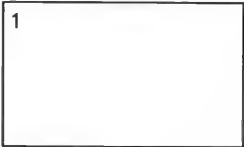
大事记

1644	1645	1661—1722	1683	1683	1715
满族人攻占北京，建立清朝，6岁的顺治（1644—1661年执政）成为首位清帝，多尔衮摄政。	清廷强迫汉人削前额头发、留辫子，以发型表示对清王朝效忠。	康熙皇帝当政期间被视为清朝文化和经济的黄金时代。满人与汉族关系亦缓和提升。	江西景德镇已有六百年历史的瓷器官窑重建，恢复生产高品质的瓷器。	郑成功与明朝遗民控制下的台湾被收归清廷。	意大利耶稣会传教士和画家郎世宁（本名朱塞佩·伽斯底里奥内，1688—1766）到达北京。他的绘画结合了欧洲与中国的技法 and 艺术主题。

清政府为很多艺术家和手工匠人支付薪酬，制作工艺品供宫廷使用，比如皇帝的龙椅宝座（见242页）。清王朝的内务府统领紫禁城内外的皇家工艺作坊。有些手工艺人负责长期稳定的工作，比如1696年设立、由德国巴伐利亚耶稣会传教士纪里安·斯丹普（Kilian Stumpf）指导的皇家玻璃厂里的匠人；而其他从事象牙、玉器和贵金属加工的手工艺者则通常是为了某些具体事务，被召集进京，短期服务。京城所推崇的各种工艺品中，有一样是引自中国南方、用模子引导生长出来的范制匏器，或称葫芦器。只要设计好模范，无论多么复杂，葫芦都会依样生长；长成之后，再在葫芦上镶嵌金银，或者以亮漆涂覆，将葫芦制成匏器，作收纳之用。

皇宫中另有绘画创作部专为王公贵胄服务。有些画作出自依附于紫禁城宫廷的西方耶稣会传教士，使用了定点透视法之类的艺术技巧。对于中国绘画而言，这些技法还是新奇之物。其他宫廷绘画则由中国画家绘制，其中包括记录朝廷大事的套组画作。例如，康熙（1661—1722年执政）在位早期，曾六次巡游江南，而当时的江南地区，作为南方文化的核心区域，仍对满族政权保持抵触。康熙六下江南，意在向南方民众宣示他的统治地位。受康熙赏识的江南人物，会被赐予礼物或由他资助其文艺创作。这些带有明显政治动机的皇帝巡游都有系列画作加以记录，其中就包括《康熙南巡图》中的《康熙皇帝巡视黄河堤坝》（见左页）。此画为团队创作，领头画家为王翬（1632—1717），另两位则是杨晋（1644—1728）和顾昉（活跃于约1700）。王翬并非宫廷画师，而是民间自由书画家，其作品属于明代仕宦画家董其昌曾大力鼓吹的典型吴派“文人画”。他被钦点为康熙作画，于是就结合了民间“业余”绘画传统与宫廷专业绘画。

八大山人朱耷（1626—1705）明确表现出对于满族政权的反对，他在民间业余画家中亦享有尊尚地位。朱耷与明皇室有亲戚关系。明朝灭亡后，他便归隐于佛教寺院，逃避清廷专政。17世纪70年代，他重新出山，开始了一种独特的绘画风格，以狂放而晦涩难解的图像和漠视常规的精妙书法来表示对明王朝的追怀和效忠。宫廷艺术与文人绘画之外，清代的戏曲、音乐、印刷、书籍出版和装饰艺术都有着各种资助来源。就玉器雕刻而言，随着18世纪从缅甸进口翠玉，市场上的玉石供应开始急剧增加。翠玉通常都是一种明净的鲜绿色，有时候同一块玉石上也混杂有白色。及至19世纪，广州的玉雕工匠所用的就几乎全是进口翠玉，而北京、苏州和上海的工匠们则依旧主要加工白玉。在当代中国，翠玉仍被视为价值高昂的珠宝奇石，尤其是在南方和香港。RK



- 1 《康熙皇帝巡视黄河堤坝》（约1689）
作者：王翬、杨晋、顾昉
材料：绢本设色、水墨卷轴
尺寸：68 cm × 156 cm
藏于法国巴黎吉美博物馆
- 2 六世班禅塑像（约1780）
作者：佚名
材料：镀金景泰蓝
尺寸：高 66 cm
藏于美国芝加哥菲尔德（自然历史）博物馆



1793	1840	1851—1866	1894	1900	1911
乾隆皇帝（1735—1795年执政）接见麦卡特尼（也有译为马戛尔尼）勋爵率领的外交使团，但拒绝与英国开展贸易。	道光皇帝（1821—1850年执政）试图禁绝英国东印度公司的鸦片走私，鸦片战争随之爆发。	洪秀全自称为耶稣基督的兄弟，领导农民发起太平天国起义。	第一次中日战争爆发，中国战败，割让台湾和朝鲜。	义和团攻击在中国的西方人。由日本、美国 and 欧洲士兵组成的联军进入北京，镇压义和团运动。	孙中山（1866—1925）领导的民族主义革命将清朝幼帝溥仪驱逐下台，清朝终结。

清王朝皇帝龙椅 1775—1780

作者：佚名



材料：木质雕漆

尺寸：119.5 cm × 126 cm × 91.5 cm

藏于英国伦敦维多利亚与艾伯特博物馆



图像局部示意

清代造办处下属的皇家工艺作坊制作各种材质的奢华物品供宫廷使用，或者充当礼物嘉奖，供皇帝赏赐给其所垂青者。最受瞩目的宫廷作坊中，有一间“果园厂”，位于紫禁城的西北角，最初设立于15世纪的明代，专事生产雕漆工艺品。这种漆取自一种有毒的漆树树液，漆树生长于温暖的中国南方、朝鲜和日本。朱砂（红色硫化汞）或灯黑之类的颜料被添入漆中，进行混合，然后再以薄层涂覆木质或点缀丝绢类制品，最后将此漆面保护层打磨，达到悦目的抛光效果。及至清代，皇家雕漆工艺品不仅在北京生产，南方城市如扬州、苏州和南京也精于雕漆家具制作。

清朝皇帝使用的龙椅不仅限于一个，而是有数个，分布于全国各地的行宫中。这把纹饰精致铺陈的雕漆龙椅便来自北京南面10公里开外、一处称为南苑的大型行宫，清帝在南苑阅兵或围猎时便使用此椅。椅子打造完成后，持续几个月上漆，让漆面达到足够的厚度，然后再雕出高浮雕纹案，颜色相异的漆层也随之呈现。从龙椅上复杂的装饰图案可以看出漆工和雕工的技法显然都很精湛。**RK**



聚焦



1 龙——皇权象征

椅子的装饰雕刻显示其为皇室用品。椅背中间朝向前方的龙形图案仅限于皇族使用。椅子其他地方的五爪云中龙也是象征皇帝，而追逐火焰珠的龙则表示无限的智慧。



2 宝相花

椅子上凸起的云钩装饰条中，可见宝相花。这种花卉复合图案结合了牡丹、莲花、菊花、石榴以及其他花朵的特征，寓意富贵吉祥之美，出现在各种材质的皇家用器和装饰品上。



3 敬献朝贡者

这块雕版上刻绘了来自远方的外国敬献朝贡者前往大清向皇帝表示效忠的情景。背负筐筐的大象不仅是特意用以传达异域风情的图案，而且还构成画谜，或者说有着双关语意的视觉形象，因为大象为象征和平盛世的吉兆。

清宫时钟

18世纪北京和其他地方的皇家工场所制作的工艺品，并非全都是源自中国本土的制造业传统。中国的时钟制作始自明代，最初是由宫廷作坊复制抄袭欧洲时钟。1732年，清代第三个皇帝雍正（1722—1735年在位）设立了清宫制钟厂，专事报时钟和音乐钟的制作。雍正的继任者乾隆皇帝（1735—1796年执政）热心于保护中国文化遗产，也收藏了一些欧洲时钟，并命皇家工坊复制生产。下图所示的钟，材质为黄铜与木料，1790年制于中国。这座天文钟不仅指示时间，钟面上还配有镌刻出的圆形铜片，标示的是与地球相关天体的位置。以皇家钟厂的经验为基础，长江南岸、江苏境内的苏州培育了一个新产业。及至清代末期的1911年，苏州出产的时钟设计在特征上已经脱离欧洲，呈现出明显的中国化风格。



太平洋岛屿土著艺术



“大洋艺术”这个概念是指太平洋岛屿土著民族所创造的艺术作品，这些岛屿通常被分为几个区域，分别称作美拉尼西亚、波利尼西亚和密克罗尼西亚。大洋艺术的历史最迟也可上溯至三千年前，作品有出自新喀里多尼亚、圣克鲁兹群岛和斐济群岛的史前陶器，体现的是拉皮塔人（Lapita）的工艺传统。19世纪以前，到访太平洋群岛的欧洲人收集有少量的当地工艺品，并将这些物品视为民族志学和民俗学文献或者古董。及至20世纪初，这些土著作品的艺术价值在欧洲得到发掘和承认。而在这些作品的产生地，土著们——无论是当地观众还是手工艺人，则认为人体涂绘装饰、纹身、舞蹈及其他表演的技能，还有建筑，都比这些物品更重要。整个19世纪，土著们继续制作工艺品，欧洲人也继续收藏。在这期间，当地的艺术环境急剧变化，土著的创造力大为提升，出众的艺术家个体也获得了相应的声望。

整个太平洋地区，根据艺术趣味和侧重点，土著艺术分为几个主要的组别。18和19世纪的波利尼西亚，雕刻的特征体现为华丽装饰风，创作主题通常为超自然神迹，大量应用彩绘树皮布和未着色树皮布。蒂哈乌-基-陶朗加（Te Hau-ki-Turanga）会议厅（见上图），最初建于奥特亚罗瓦（Aotearoa，今新西兰）曼奴图克（Manutuke）的奥拉凯阿普村（Orakaiapu Pa）。拉哈如希·鲁库伯（Raharuhi Rukupo）建造这座会议厅是为了纪念他的兄长。这是完整留存至今最古老的土著会议厅。据

大事记

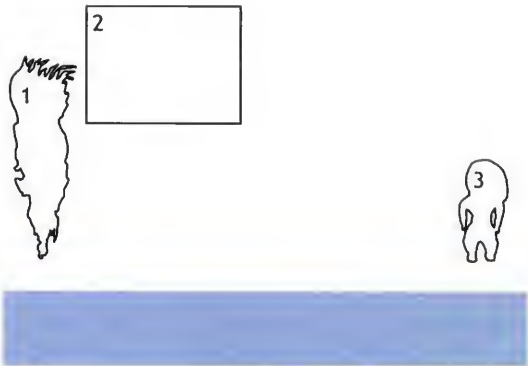
公元前1600年	公元前500年	公元300年	1000	1100	1200
拉皮塔文化在俾斯麦群岛孕育演进，公元前1000年传布至新喀里多尼亚、斐济和汤加。	波利尼西亚文化在斐济、汤加和萨摩亚演进，公元前200年传至大溪地。	来自大溪地的波利尼西亚人定居拉帕努伊（复活节岛），约公元400年到达夏威夷。	来自大溪地的波利尼西亚人定居奥特亚罗瓦（新西兰）。	纪念先祖的最早毛埃石像，或巨石头像在拉帕努伊建成。	密克罗尼西亚的波纳佩岛上，人工堆建增高数座小岛，并在其上修建城市——南-马多尔，此城随后一直繁荣至19世纪。

说有神灵驱使鲁库伯完成此建筑，房屋即是对该神灵的具体表现。其中的雕刻是陶朗加流派雕刻最好的范本之一，排列在墙上的精雕人形为土著先祖。奥特亚罗瓦的毛利人部族也用新西兰软玉石雕刻小武器和珠宝首饰。这种珍稀玉石被视为至宝，海-提基（hei-tiki）项链之类的玉石挂饰被当作传家宝代代相传。马克萨斯群岛的木雕、骨雕或石雕则有着独具一格的提基（tiki，波利尼西亚的人类始祖）图案。夏威夷土著的神像（见右下图）为木质雕刻，有的雕像还被加上了羽毛头饰和羽毛披肩。在拉帕努伊（即复活节岛），则有着石刻的巨型人像，也有与巨石像面貌一样的小雕像，是用木头精工雕制而成。

美拉尼西亚群岛的土著艺术，可分为五个大区域：沿海和新几内亚低地，其艺术中心为巴布亚湾、塞比克（Sepik）河谷和圣塔尼（Sentani）湖区；俾斯麦群岛，其艺术中心为阿德米勒尔蒂（Admiralty）群岛、新爱尔兰岛和新不列颠岛；所罗门群岛；瓦努阿图（旧称新海布里底群岛）；新喀里多尼亚，其艺术中心为邻近的洛亚尔提（Loyalty）群岛。杯子和容器之类的日常用品制作会用到艺术技巧，宗教仪式和祭拜典礼中的器物就更是如此，比如那些宣示先祖声威的站姿雕像。雕像的制作材料、所运用的技法和雕像形状都千差万别。至于雕像的形式、功能和内涵，当地艺术家也有着多种多样的处理手法。花样复杂的土著面具罩饰可称为半软雕塑，其中植物纤维——包括彩绘的树皮布——被用来遮挡掩饰面具中的支撑硬物，而羽毛、彩绘树叶和贝壳则用来装点，让面具更显眼、更生动。面具中既有类似人形的，也有纯粹虚构想象的；后者用以代表那些非人类形态的神灵。最引人瞩目的面具出自新几内亚的塞比克河中游地区。竖笛面具（见左页下图）陈列于举办典礼仪式的房屋中，内部先置有一个稳固支撑体，在支撑体外部再进行造型装饰。被面具遮掩住的是圣笛，这是防止圣笛被不知情者——包括妇女和儿童——看到或触碰，以免亵渎。

土著木雕中的人物图形经常与当地动物的外形特征结合，比如鹤鸵、鳄鱼、犀鸟、凤头鹦鹉、蛇、狐蝠或猪；甚至还与植物组合，比如棕榈树或者香蕉。不过，这些造型图案很少力求与实物逼真相似，所注重的是创造一种精神存在或神灵的虚构形象。数量繁多的雕塑都属于各地独有的风格。那些为典礼仪式场合创作的神灵或超能先祖虚构形象，也各自精彩，证明了众多土著艺术家持续独创的才华。通过镶嵌贝壳作为眼睛、用粘土或彩绘进行二次造型，雕塑的外观得以提升完善。这些人形雕像吸引了观众的眼球，它们的目光仿佛也正凝视着观众。

密克罗尼西亚广为人知的作品类型很少，从加罗林群岛努库罗环礁搜集的提诺·艾图（tino aitu）雕像是其中之一。此外，有出自帕劳群岛祭拜屋的雕刻和出自矛特洛克岛（为楚克环礁的一部分）的木雕面具。另有几件纺织品可媲美邻近的东南亚岛屿的类似出产。ChK



- 1 竖笛面具（19世纪）

巴布亚新几内亚塞比克河中下游

作者：佚名

材料：植物纤维、贝壳、头发、鹤鸵羽毛、骨头

尺寸：47.5 cm × 13 cm × 13 cm

藏于法国巴黎凯布朗利博物馆
- 2 蒂哈乌-基-陶朗加会议厅（1842）

拉哈如希·鲁库伯（纳提凯波荷毛利部族）

材料：木头、芦苇

藏于新西兰惠灵顿新西兰博物馆毛利藏品部
- 3 基伊奥马库瓦人偶（18世纪早期）

作者：佚名

材料：木、头发、树皮

尺寸：高 41 cm

藏于英国伦敦大英博物馆



1568	1642—1643	1650	1769	1821	1891
阿尔瓦多·德·门丹纳（Alvaro de Mendaña）成为第一个到达所罗门群岛的欧洲人。1595年，他登陆马克萨斯群岛，随后又到达圣克鲁兹群岛。	荷兰探险家艾贝尔·塔斯曼（1603—1659）到访奥特亚罗瓦、汤加和斐济。	拉帕努伊遭遇环境灾难，森林消失，随后不复增加巨石像。	詹姆斯·库克船长（1728—1779）测绘大溪地和新西兰海岸线，后又测绘新喀里多尼亚和新海布里底（瓦努阿图）。	伦敦传道会从波利尼西亚获取重要的宗教物品，其中包括出自鲁鲁图的人形圣骨匣（见246页）。	保罗·高更（1848—1903）到达大溪地，随后深受波利尼西亚生活方式与文化的影响。

人形圣骨匣 18世纪
作者：佚名



材料：硬木
尺寸：高 117 cm
藏于英国伦敦大英博物馆

图像局部示意



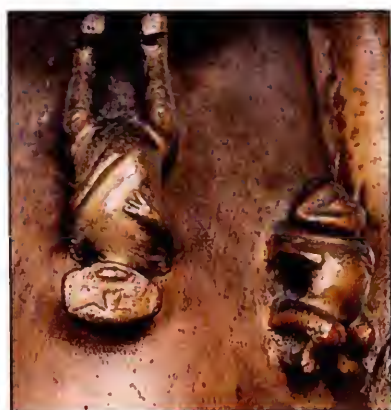
这件木雕出自东南太平洋上南方群岛中的鲁鲁图（Rurutu）岛，于1821年由一群皈依天主教的土著人赠予伦敦传道会（简称LMS）成员；赠品中还包含其他工艺品。关于木雕最初的功能，没有什么信息留存，但根据有些传教士的零碎记录，此木雕形象为Aa（最好在其间再加上一个停顿的短喉塞音，读为A'a）是鲁鲁图人的至高大神和先祖；因为他，“岛屿上才有了人类居住”。这种说法无法确证，但木雕的头、身体与可拆开的盖板都很仔细地镂空了，内部可以容下一个头颅遗骨和其他长骨头，因此木雕很可能是圣骨匣，用以存放尊贵先祖的遗骸。尽管木雕移交LMS会员时，其中并无遗骨，但波利尼西亚其他地方，包括夏威夷和新西兰，都有圣骨匣传统工艺品。

起初这件木雕很可能有树皮布装饰包裹。在定期举行的献祭敬拜仪式中，树皮布被反复打开再包覆完整。及至20世纪，这件木雕受到更多推崇，甚至被部分艺术家极度崇拜，其中就包括巴勃罗·毕加索和亨利·摩尔。PSH



1 头部

面部特征以高浮雕的小人偶及其他形象组成。波利尼西亚艺术家技艺熟练，但并不着眼于自然写实地再现人像，他们所关注的只是象征人偶能否恰当地代表神圣的祖先。



2 人形小雕刻

木雕上刻出的小人像有何意义，不得而知。这些小人像分为两种类型：其中十六个是垂直的，手臂至于胸腹部；另有十四个则是倾斜的，手臂与双腿伸展开。前者可能为男性，后者则为女性。这些小人像可能代表先祖的后裔。



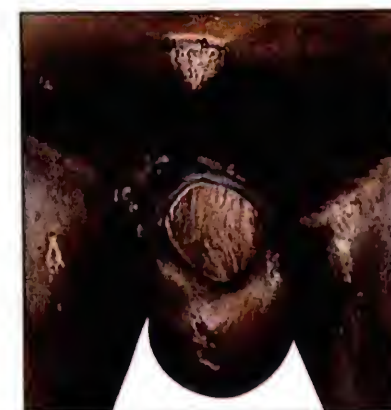
3 可拆卸的盖板

可拆卸盖板的线条起伏与背部、脖子和颅骨的轮廓衔接一致，盖板内侧被仔细挖空。整件木雕的加工中，使用到石头镑子、凿子，以及石头、贝壳，还有用鲨鱼牙齿制成的雕刻刀。木雕内部镂空很深，无疑相当耗时费力。



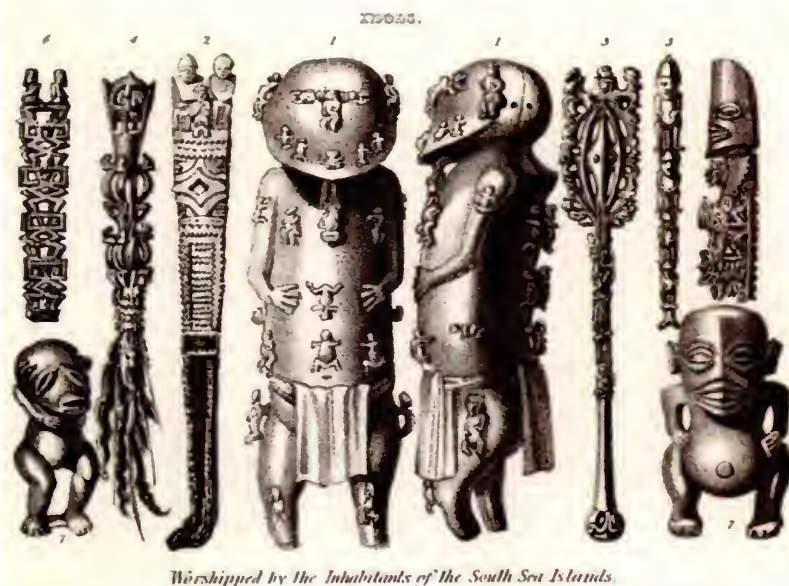
4 木雕背部的小人偶

有十五个小人像被刻成背部高高拱起，用以充当木雕的耳状柄。这些凸耳很可能是用来系挂祭拜仪式中的坠饰，比如羽毛装点的线绳。这些坠饰在遗骸和圣骨匣的定期祭拜仪式中可能有着重要意义。这些凸耳和小人像并非用于固定盖板，因为另有六对小孔有这种用途。



5 损坏的生殖器

木雕的生殖器被去除了，几乎可以肯定是LMS教士所为。肚脐下方的三角状断裂痕迹表明原有的阴茎是挺立的，而且可能也是人像形式。此外，整件木雕本身也是一个巨大阳具的形态，寓意了神圣先祖强大的生殖能力。



▲ 伦敦传教会教士从波利尼西亚获取的重要宗教物品都在此图版中，其中包括鲁鲁图圣骨匣的两张图片，不过配有裹腰布。此图由LMS传教士威廉·埃利斯发布于1829年。

波利尼西亚雕刻和偶像破坏

在基督教确立之前的波利尼西亚，神像和其他祭拜仪式用品的制作者都擅长将粗陋原材料转化成具有文化意义的物品。他们也打造大型的双船体独木舟，正是利用这种独木舟，土著们进行远程航行，探险太平洋，寻找新的居住地。直到18世纪下半叶欧洲航海家到来之后，波利尼西亚人才有了金属工具；而之前他们进行物品加工的主要工具就是石头锋刃的镑子（见下图）。因此土著们的制作加工技艺就更卓越不凡。鲁鲁图的雕刻木工不仅闻名于南方群岛，在大溪地之类的邻近地区也广为人知。那些完整的神像木雕，比如鲁鲁图的圣骨匣，起初结合了男人们的木雕工艺和土著女人们的艺术创作——包裹木雕的彩绘树皮布。19世纪上半叶，

波利尼西亚土著人口皈

依基督教之后，为本土宗

教仪式制作神像的传统也随之终

止。为证明他们确实皈依基督，土著

破坏了很多既存雕像，或者将其转交

给了传教士。这些雕像要么被传教士们

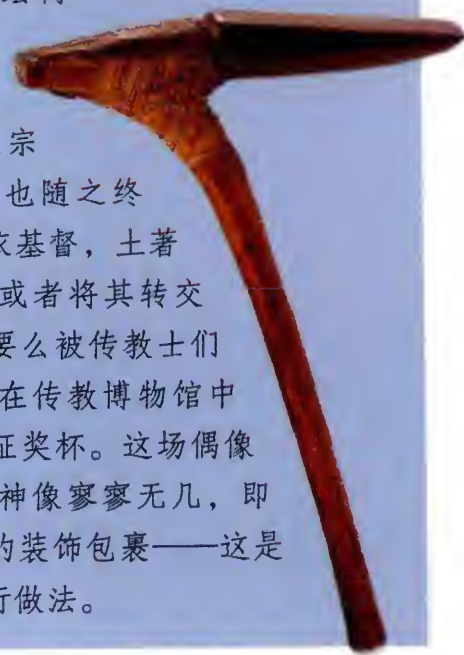
毁坏，要么就是被保存在传教博物馆中

作为宣示传教成果的物证奖杯。这场偶像

破坏风潮中存留下来的神像寥寥无几，即

便幸存也被去除了外部的装饰包裹——这是

所谓“去神圣化”的通行做法。



玛朗庚雕刻 约1900

作者：佚名



材料：轻软木材、彩绘

尺寸：高 108 cm

私人藏品



苏尔卡面具

这只面具出自新不列颠岛，上面装饰排列着木芯条，并被加以彩绘，再配以露兜树叶和羽毛的装饰。苏尔卡面具被用来象征先祖的出场或到来，在土著表演中只是极短暂地出现，以震慑观众、引发敬意。一旦使用后，面具即被毁弃。



海神

这个人偶创作于1865年以前，出自圣克里斯托巴尔岛（马基拉岛），将鱼类特征和人类形象结合在一个躯体上。海神通常与人类为敌，但是这件雕像却很善良友好，正把鲷鱼（金枪鱼的一种）赶向渔夫面前。



杪楞人偶

在瓦努阿图北部区域，土著用紧密缠结的杪楞树气根来雕刻细长的人偶。这些雕像展示了个人在社会等级体系中的身份地位。当时的土著要提高自身地位，须向身居高位者敬献长有弯弯獠牙的猪，或者以这种猪向先祖祭献。

玛朗庚（Malagan）艺术是美拉尼西亚艺术的杰出代表，出自新爱尔兰岛北部，而新爱尔兰为俾斯麦群岛的一部分。玛朗庚这个概念不仅指当地土著用以纪念其母系氏族亡故成员的繁复祭拜仪式，也指基于该氏族固有的信条理念为这些仪式场合所制作的木雕。玛朗庚雕刻由人出资（这在美拉尼西亚土著社会为一特例现象）向声望卓著的艺术师订制，而且依据传统做法，仪式完成之际，雕像便被毁弃。艺术家创作每件雕像时，将多个特定的图案组合混用，这些图案与该亡故氏族成员的血统渊源、人生成就和离世相关联。雕刻以理想化的形式再现被祭拜者的社会关系网络，每个木雕形象都有助于氏族群落摆脱死亡带来的冲击，继续生活。

这件作品产生于约1900年，被超现实主义名家安德烈·布勒东收录在《艺术的魔力》（1957）初始版本中。此类雕像以轻软木料制作，通常还随附有一个较小的人偶。雕像的胳膊或附属人偶一般是被插入或添加至主体——这是玛朗庚的另一独特之处；雕像主体和凸出附加物之间运用的连接机构是榫眼和榫头。用这种方式创造的雕像富于动感，在空间上向外延伸扩张（见左页）。雕像的中心，是一具直立的躯干，有着瘦骨嶙峋的胸腔，代表对生命力量的冷静掌控。躯干的彩绘采用错综缠结的线条和强烈的色彩，让观众不禁以为人偶的皮肤是透明的。皮肤表面的图案代表鱼和飞鸟。**ChK**



卡纳克门柱

这根卡纳克人的门柱出自新喀里多尼亚，象征该部落从前某位酋长的头和衣饰包裹的身体。有此门柱，仿佛家中常驻一位神勇先祖，令到访者过目难忘。

洛可可风格



在18世纪很长一段时期内，轻松逸乐、装饰风格浓郁的洛可可艺术盛行于欧洲全境。这种风格在17、18世纪之交就萌生于法国，随后一度风靡，直至18世纪70年代才逐渐让位于新古典主义（见260页）。巅峰时期的洛可可风格融合了优雅、妩媚、智趣和谐谑情色，赏心悦目，让人无法抵御。

洛可可（rococo）这个概念起初意在嘲弄。据说此词由雅克-路易·达维特（1748—1825）的一个学生于18世纪90年代杜撰而成，当时洛可可风格的声誉已日薄西山、山穷水尽。这个词本身幽默地组合了rocaille和barocco，前者是指喷泉中石头装饰的花哨风格，而后者则源于意大利语，是巴洛克艺术（见212页）baroque的词根。在当时的人们看来，此词既然有如此来源，就是在表明洛可可风格是对巴洛克艺术的败坏，让巴洛克显得琐碎繁冗，或者可笑滑稽。不过，这个概念中轻蔑嘲讽的意味很快便淡化消解了。

洛可可风格是巴洛克艺术的演进，也是对巴洛克的一次反动。与巴洛克艺术相比，洛可可艺术家服务于相同类型的主顾，也处理相似的主题，但剥离了过度的浮华和夸饰。决定法国洛可可艺术风貌的主要人物为让-安托万·华托（1684—1721）、弗朗索瓦·布歇（1703—1770）和让-奥诺雷·弗拉戈纳（1732—1806）；而在意大利，与洛可可艺术运动相关联的主要是贾姆巴蒂斯塔·提埃波罗（1696—1770）的壁画创作。在德国、奥地利和英国，洛可可风格则体现在建筑和装饰艺术上。

- 1 《牧童向牧羊女吹笛求欢》（约1747—1750）
作者：弗朗索瓦·布歇
材料：布上油画
尺寸：94 cm × 142 cm
藏于英国伦敦华莱士收藏馆
- 2 《丘比特》（1758）
作者：埃狄恩-摩里斯·法尔科奈
材料：陶瓷
尺寸：高 30.5 cm
藏于英国伦敦维多利亚与艾伯特博物馆
- 3 《手持金刚鹦鹉的少妇》（约1760）
作者：贾姆巴蒂斯塔·提埃波罗
材料：布上油画
尺寸：70 cm × 52 cm
藏于英国牛津阿什摩林博物馆

大事记

1712	1715	1728	1742	1744	1745
华托成为巴黎皇家艺术学会成员。	国王路易十四（1638—1715）驾崩，法国出现一种更轻松逸乐的新艺术，随后在洛可可艺术运动中达致顶点。	布歇离开故土法国，前往意大利研修，在威尼斯所观摩的艺术对其影响尤深。	德国人菲利普·梅西埃（1689—1760）结束意大利和法国的旅行，回到其安置在伦敦的家。他将旅途中所收集购买的画作出售，洛可可由此被引入英国。	为加入法国皇家艺术学会，让-巴蒂斯特·皮加勒（1714—1785）雕刻《系鞋带的墨丘利》（Mercury Attaching His Wings）。	国王路易十五（1710—1774）与蓬巴杜夫人相遇，后者很快成为法王情人，并成为洛可可艺术最重要的赞助人之一。

一定数量的创作主题被洛可可画家反复利用，艺术家们也特别钟情于戏剧化效果。画作中的人物着装通常很花俏，仿佛舞会服装；人物的举止也富于幻梦气息。以华托为例，他那些“游乐画”描绘了悠闲富人们在诗情画意的自然田园中娱乐消遣的情景，其灵感源自当时的戏剧和意大利喜剧中的即兴滑稽表演，《朝圣西苔岛》（1717，见252页）便是此类作品。不过，画家很小心地掩饰了创作题材的来源，因此画面中的情人们看起来似乎确是穿着舞台服装置身于绮丽迷幻的户外场景中，真切地投入于耳鬓厮磨的调情游戏。

提埃波罗的作品与意大利大歌剧系出同脉，因此也常被拿来与歌剧作比较。在意大利乌迪内的壁画中，他描绘有向侧后拉开的帷幕，画面场景就展现在帷幕之间，因此让赏画者产生正在观看舞台表演的感觉。提埃波罗喜好让笔下人物穿戴具有异域风情的服饰。他的《手持金刚鹦鹉的少妇》（见右下图）为俄罗斯女皇伊丽莎白·彼得罗芙娜的肖像。此像很可能只是假托想象之作，用以参照的模特大概是画家的女儿之一。鹦鹉当然是象征异国情调和骄奢淫逸，也暗示女皇漠视操守、道德放纵。

在法国，布歇以另一类型的“图画哑谜”取得了成功。之所以有如此说法，是因为他经常从查理-西蒙·法瓦尔的哑剧表演中汲取灵感。在《牧童向牧羊女吹笛求欢》（见左页）之类的田园牧歌场景中，乡村被呈现为诗意乐土，牧童们可以无视放牧营生，只管在晴日树荫下与情人嬉闹调笑。布歇笔下牧童的浪漫厮混是洛可可艺术沉迷于情爱题材的明显表征。充分领教了巴洛克艺术那隆重肃穆的宗教寓言和《圣经》叙事之后，洛可可的世俗趣味提供了一种放松体验，很受当时的贵族主顾赏识。洛可可的情爱主题表现形式多样。提埃波罗将其诠释为强烈的戏剧冲突，常常采用类似《安东尼与埃及艳后克丽奥佩特拉》（1745）这样的题材。在华托和弗拉戈纳这里，情爱主题经常被处理为一种处心积虑的艺术游戏，弗拉戈纳的《秋千春光》（1767，见254页）便是明显例证，偷情出轨的风流勾当被描绘成并无恶意的轻快插曲，不会引发道德或情感的沉痛后果。

既然洛可可作品体现为浓厚的装饰风格，缺乏严肃内涵就不免成为其所遭受的主要抨击。华托和布歇使用的创作媒介多种多样。此外，布歇还在歌白林双面挂毯厂和塞夫勒瓷器工厂任职。因此他的图像设计就必须相对简单，那样才能便利地运用于印刷、书籍插图、挂毯纹样、舞台背景、装饰屏风和瓷塑人像或鼻烟壶上。洛可可雕塑的存在形式常常体现为用作室内装饰和陈设的精美瓷器，而非大理石雕像作品。《丘比特》陶瓷塑像（见右上图），由埃狄恩-摩里斯·法尔科奈（1716—1791）创作，反映了洛可可艺术对于浪漫情爱题材，而且常常是不伦之恋的偏好和痴迷。这个小爱神于1758年面世，以软质瓷素烧胚工艺制作；塑像原型是法尔科奈同一主题的大理石雕像，该大理石像已于前一年向公众展示。**12**



1751	1752	1753	1765	1782	1789
布歇绘制情色露骨的《奥莱菲小妹》（ <i>Mademoiselle O'Murphy</i> ），人物为一位十四岁裸体雏妓，后成为路易十五又一情妇。	弗拉戈纳获得“罗马大奖”。	英国艺术家威廉·贺加斯（1697—1764）在《美之分析》中提出洛可可风格的起伏波浪线与S曲线为美之基本。	路易十五任命布歇为国王御用首席画师。	英国画家托马斯·庚斯博罗（1727—1788）展出真正洛可可风格的肖像，肖像人物为红极一时的意大利芭蕾舞者乔凡娜·巴切莉。	法国大革命爆发，标志贵族统治的终结，也即贵族对艺术资助的截止。因洛可可与革命前的旧政体有关，故遭到压制摒弃。

《朝圣西苔岛》 1717

作者：让-安托万·华托 1684—1721

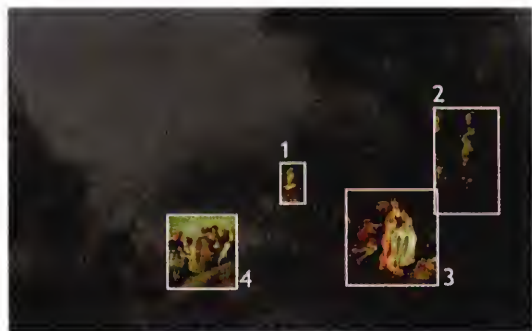


材料：布上油画
尺寸：129 cm x 194 cm
藏于法国巴黎卢浮宫

让-安托万·华托的最佳作品是定义“游乐画”的典范之作，也是洛可可风格发展进程中的重要里程碑。游乐画描绘浪漫的田园牧歌风光，在优美风雅的户外场景中，身着舞台演出样式服饰的男女人物卿卿我我、消遣寻欢。他们在美丽的自然景观中信步悠游、相伴调情，身边音乐缥缈。这种创作主题源自中世纪对于神话传说中“爱之乐园”的象征性描绘。数百年间，这一主题绘画也不断演变更新，尤其是彼得·保罗·鲁本斯（1577—1640）对之进行了显著改良，但将游乐画变成个人标签的则非华托莫属。华托将象征因素从作品中剔除，代之以剧场布景般的幻梦氛围。他还从戏剧中汲取灵感，但注意回避那些关联到具体剧目的确定特征或指示物，以此让其画作获得不受时间约束的普适魅力。

《朝圣西苔岛》中，一群衣饰优雅的年轻人航行登陆一座岛屿，岛屿与爱神阿芙洛狄忒（罗马神话中称为维纳斯）有关。这些人物已经参拜过西苔岛的神祠，正准备返程。有一种假说指这幅画的创意来自法国戏剧家佛洛朗·当古（Florent Dancourt）的音乐喜剧《三表亲》（1700）。该剧中有一幕场景就是乡村的年轻人穿扮成朝圣者，去西苔岛的爱情神庙参拜。这幅画是华托为加入巴黎绘画与雕塑皇家学会所创作的入会作品，最终提交于1717年。由于是入会作品，皇家学会一般会指定主题，要求画家创作，但华托被允许选择他自己的题材。作品的品质在当时很受赞誉，但1789年法国大革命爆发之后，此类作品就不再受推崇，因为此画中描绘的是旧政体中贵族们懒散逸乐的生活方式。据说，新古典主义（见260页）画家雅克-路易·达维特与其学生甚至向此画扔过面包块。**12**

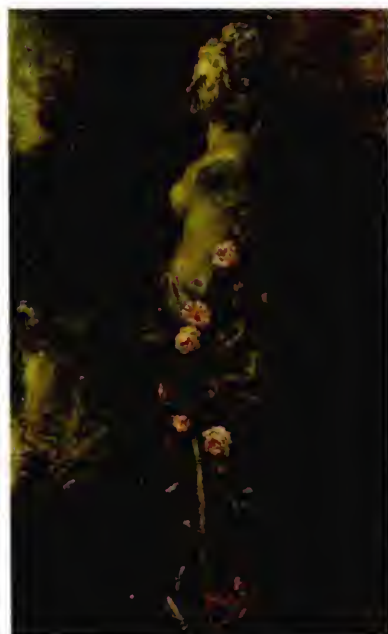
图像局部示意





1 女子的回眸凝视

画面中间的女子正留恋地回眸凝望。她看起来不愿离开这座富于爱情魔力的小岛，因此忧伤地回望，她很显然意识到了爱情短暂易逝的本质。学者们有争论这些情侣究竟是正要乘船去西苔岛，还是即将离开，但大部分倾向于后者。年轻人正成对离去，画面的缤纷秋色和将临的黄昏都在提示他们的出行已近尾声。



2 阿芙洛狄忒雕像

西苔岛是伯罗奔尼撒的希腊基西拉岛，与女神阿芙洛狄忒相关。根据传说，女神出生于海面上的水波浮沫之间，寄身于一只扇贝壳中，漂流到这座岛屿边登陆。因此这幅画的标题等同于“朝圣爱之岛”。这座雕像无疑指向阿芙洛狄忒，雕像的装饰物也是这位爱与美女神的特色属性：玫瑰花环以及她儿子厄洛斯（罗马神话中的丘比特）装爱情之箭的箭鞘。



3 坐着的情侣

这幅画是对爱情中各阶段的论述随笔。有些情侣显得还很羞涩，还有的则已对爱情满怀把握和信心。恋情最成熟的那对情侣离阿芙洛狄忒雕像最近。两人沉醉于爱河，都没有注意到同伴们正在离开；画家甚至设计了一个戏服打扮的胖胖的小天使，他正拉扯着女子的裙边。



4 朝圣者

华托将情侣们描绘为追寻爱情的朝圣者。画中很多男士持有拐杖、戴着简便的宽边帽，这两样道具都指向朝圣之旅。一对对情侣都陶醉于各自恋人的陪同，这些爱情朝圣者搀扶着他们的女伴准备登船。

作者传略

1684—1701

让-安托万·华托生于法国北部城镇瓦朗谢讷，后在一位当地画家的画室学徒。

1702—1709

他前往巴黎，成为画家、雕刻家和舞台布景设计家克劳德·吉洛（Claude Gillot，1673—1722）的雇工，后又服务于装饰艺术家克劳德·奥德朗三世（1658—1734）的工作室，奥德朗当时还负责监管巴黎的卢森堡宫。华托考察研究了卢森堡宫的众多艺术收藏，获益良多。竞逐“罗马大奖”失利，华托回到瓦朗谢讷短居。

1710—1718

他回到巴黎，确立声誉。1712年，被授予皇家学会副会员荣誉，花了五年时间才完成入会作品《朝圣西苔岛》。他将自己的“游乐画”风格精雕细琢，赢得巨富金融家和艺术品收藏家皮埃尔·克罗扎（Pierre Crozat）的赏识，此人成为他的资助者。

1719—1921

他晚年为疾病所困扰，1719年去伦敦寻求医治。一年后回到巴黎，绘制其最后的杰作之一——《热尔尚画店招牌》（Gersaint's Shopsign）。在此作中，他的风格有了巨大转变。不过，转变来得太迟了——华托因肺结核卒于法国马恩河畔诺让（Nogent-sur-Marne）。

“重复的”成功

《朝圣西苔岛》获得巨大成功，轰动一时。一年后，应朋友让·德·朱利恩——声名显赫的哥白林挂毯厂的主管人——的恳请邀约，华托绘制了同题画的另一版本（见下图）。该同题画现藏于柏林的夏洛特堡宫。后面这个版本与之前的有着诸多差异，所有这些变化都是为了强化轻松逸乐的爱情氛围。华托在后者中添加了数个肥胖的小天使，有的安置于之前画面空荡的区域。船只也画得更明显，还加上了半透明的粉色船帆，使得画面色调比前作更温暖。阿芙洛狄忒的雕像，在前作中略显模糊，但在后作中清晰而生动，正在逗弄其脚下嬉闹的小天使。



《秋千春光》 1767

作者：让-奥诺雷·弗拉戈纳 1732—1806



材料：布上油画

尺寸：81 cm × 64 cm

藏于英国伦敦华莱士收藏馆

这个愉悦的场景绘制于让-奥诺雷·弗拉戈纳艺术生涯的早期，当时他刚刚荣膺皇家学会成员，其作品在法国艺术沙龙展中饱受赞誉。其时，一位不愿透露身份的宫廷朝臣与弗拉戈纳接洽，邀其作画。那位年轻人想要一幅其与情人的画像。他与情人只是私通，因此提议画家描绘其情妇荡秋千的场景，并将他本人安置于密集的灌木丛林间，以此暗示其地下恋情，而推秋千者则画成一位主教。弗拉戈纳对这种有辱教会的构思颇感忐忑，忧虑其艺术事业受牵连，最终说服作品出资者将推秋千的主教形象替换为一个戴了绿帽子的丈夫。

初看之下，这个恋爱情境似是发生于野外的林中空地。不过，那些花园陈设品、雕像和女子身后远处的建筑细节都明确表示这个场地属于轩敞奢华的私人宅邸。青葱蓊郁的自然环境类似于意大利中部城市蒂沃利的埃斯特别墅（Villa d'Este），1760年画家曾于该处消夏。这种情色意味的画作适于在私人场所展示，于1789年法国大革命爆发后受到冷落。此画已知的第一位拥有者为包税商梅纳伊·德·普雷斯哥尼（Ménage de Pressigny），此人1794年在断头台上殒命，画作被相关政权部门没收。及至1859年，保守的卢浮宫仍拒绝收藏此画，最终被一位英国收藏家购入私藏。直至1860年，此画才得以公开展出。12



聚焦



1 丘比特雕像

弗拉戈纳经常机智地利用雕像作为场景道具，让雕像参与画面叙事。丘比特是传统的爱情象征，出现于情爱场面自然是物尽其用。小爱神在此画中是个沉默的同谋，他竖起手指置于嘴唇前示意噤声，更强调了两位男女的私密地下情。



4 小狗

一只生动的小狗儿不可见，隐藏在画面底部，正看向这场情爱游戏。小狗在此出现有反讽意味。因为夫妻双人肖像中常常有狗出现，那是婚姻忠诚的象征。这里的小狗蹦跳吠叫，似在揭露警示这对青年男女的特殊关系，但画面中的所有人物都对它置若罔闻。



2 女人的鞋

洛可可艺术家沉迷于情色题材。粉色的秀美鞋履飞向空中，陡然增添了画面轻逸放荡的气氛。在稍早期的道德训喻绘画中，给女子少画一只鞋就意味着此女已失去童贞。而在此画中，秋千上的女子还特意将裙边往上踢高，以便她的情郎看到她裙下腿间的旖旎春光。



3 秋千上的女人

描绘秋千“荡妇”的绘画在洛可可时期颇为风靡。秋千代表动摇轻浮，因此是隐喻对婚姻不忠及出轨的理想意象。画中的丈夫看上去是以两根长绳控制了秋千，但在现实中，他却根本无法驾驭他那多情而善于机变的妻子。

作者传略

1732—1751

让-奥诺雷·弗拉戈纳生于法国普罗旺斯的格拉斯，后随全家迁至巴黎，先受训于一位律师，充当助理，其后才以绘画为业。他师从让-巴蒂斯特·夏尔丹（Jean-Baptiste Chardin）和弗朗索瓦·布歇学艺，两位老师那轻暖而富于肉欲感官的画风对他产生了持久的影响。

1752—1760

他赢得“罗马大奖”，赴意大利继续学习；1760年夏在蒂沃利素描写生。

1761—1779

他回到巴黎，1765年成为皇家学会会员，接到显赫人物的创作邀约。1767年后，其作品不再参加艺术沙龙展，而是直接由私人赞助者联系创作。《秋千春光》奠定了他的风格基准。路易十五的情妇之一杜巴莉伯爵夫人成为他的老主顾。

1780—1806

随着新古典主义（见260页）的兴起，弗拉戈纳的作品日显落伍。雅克-路易·达维特为其在卢浮宫安排了一个职位。弗拉戈纳死时近于湮没无闻。

“壮游” 画家



“壮游”这种说法最初出现于出版物是在理查德·拉瑟尔斯（Richard Lassels）的《意大利之旅》（1670）中，指的是年轻贵族——主要是英国的贵族子弟——遍游欧洲，以此作为经典文艺教育的一部分。这种风潮影响了很多当时的艺术家和作家。这些出身富贵的旅行者在踏上行程之前大多已接受过大学教育，但那时英国大学的声誉江河日下，几乎没有学习现代语言的场所或设施。1776年，在结束自己的“壮游”之后，英国经济学家和哲学家亚当·斯密断言是英国大学的糟糕状况导致“壮游”成为上流社会完成教育的一个重要环节。那些早期的旅行者通常按指定线路游历，并有导师一路陪同，导师被戏称为“牵熊人”^{*}。其中一条游学线路的第一站是在巴黎，英国年轻人在此换装，穿戴巴黎风格的服饰，并学习击剑、舞蹈、骑马和法语会话。他们还被激励去探访卢浮宫和杜伊勒里宫的艺术藏品、参观巴黎圣母院、访学于著名图书馆、欣赏皇家

^{*} 熊在这里暗指年轻人粗鲁笨拙、欠缺修养。

大事记

1718	1726	1735	1748	1757	1768
托马斯·柯克（Thomas Coke）“壮游”六年之后回到英格兰，在家乡诺福克郡霍克汉姆（Holkham）的家族地产上建造了帕拉迪奥风格的大宅。	博福（Beaufort）公爵三世延聘佛罗伦萨的工作室制作“巴德明顿橱柜”，三十名匠人费时五年才完成此家具。	卡纳莱托绘制《威尼斯：大运河赛船》。此作迎合了英国人对威尼斯的观感。	庞贝古城的考古发掘开始，古城遗址及文物给很多艺术家和建筑师带来重大启迪。	帕尼尼为法国驻罗马大使、艺术收藏家斯泰恩维拉伯爵（Count de Stainville）绘制《古罗马遗迹》与《当代罗马》。	英国皇家学会在伦敦成立，学会会长为约书亚·雷诺兹爵士。在“壮游”行程中，欧洲大陆的艺术令他印象深刻，他有志于使英国艺术赶上意大利。

宫殿和巴黎卢森堡宫的优雅园林。他们购置艺术品，运送回国，因此推进了风靡一时的新古典主义（见260页）的传播。

“壮游”的另一停留站点为都灵，有时候为米兰，然后转去佛罗伦萨，参观18世纪最著名的画廊——乌菲兹宫内的“讲坛”（Tribuna）画廊。画廊由伯纳多·伯恩塔伦蒂（约1536—1608）设计于16世纪80年代晚期，这座八角形大厅中琳琅满目的展品都来自美第奇家族的收藏，既有珍贵的古董，也有文艺复兴盛期（见712页）和博洛尼亚画派的绘画。佛罗伦萨之后，这些贵族子女一路拜访帕多瓦和博洛尼亚，随后抵达威尼斯。威尼斯是“壮游”行程中的重要一站。1782年，豪富贵族威廉·贝克福德游访至此，对威尼斯建筑叹为观止。他写道：“这些装点宏大建筑的廊柱、山墙、墙面纹饰、屋檐板，有的是希腊式的，有的是撒拉逊风格（即哥特式）的，形式多样、无穷无尽，让我简直无以言表。而‘卡纳莱蒂’的画笔完美地呈现了这一切，让所有的言辞描述都显得多余。”这里的卡纳莱蒂是指乔瓦尼·安东尼奥·卡纳尔（1697—1768），一般称其为卡纳莱托。他的《威尼斯圣马可广场》（约1735，见258页）描绘了圣马可广场这一重要的威尼斯地标。他就同一题材画过多幅作品，这只是其中之一。

与卡纳莱托一样，乔瓦尼·保罗·帕尼尼（Giovanni Paolo Panini，1691—1765）也是著名的全景画家，专事创作大型的、细节丰富的城市景观或风景画。帕尼尼的很多作品辗转流入英国，包括收藏于沃本修道院的大批画作，还有国王乔治三世购买用于皇室藏品的那些画。帕尼尼专注于绘制罗马的景观，是第一个以描绘废旧遗迹为特色的画家。他的《虚构画廊内部：古罗马遗迹》（见左页）描绘了一系列庄严宏伟的罗马胜迹，其中很多都是游客行程单上的必去景点。画中前景有两位年轻画家，正在临摹所展示的画作。帕尼尼的另一幅作品为此作的姐妹篇，不过呈现的是18世纪的罗马景观。

建筑师安德烈·帕拉迪奥（Andrea Palladio，1508—1580）在威尼斯设计有各式教堂，代表作为圆顶的救世主教堂（1576—1591）。参观完这些教堂，游学旅程继续向南，到达“壮游”的高潮——罗马。在古文物专家或者向导的引领下，贵族游客们探访罗马的古典遗迹。重要的景点包括梵蒂冈博物馆、大斗兽场和卡皮托里尼博物馆，同样重要的还有坐下来请画师画像。游客们可以选择居留当地的英国艺术家为自己画像，比如1750至1752年停驻于罗马的约书亚·雷诺兹爵士（1723—1792）；或者延请声名显赫的意大利画家，比如彭培奥·巴托尼（1708—1787），他画过《费维的威廉·戈登上校》肖像（见右图）。

返程回国之前，游客们通常还会走访那不勒斯、维苏威火山和赫库兰尼姆以及庞贝古城的遗址，两座废城的考古挖掘始于18世纪30年代。英国人对于陶瓷和家具的审美品位受到所发掘文物的巨大影响，约西亚·韦吉伍德及其儿子们所制作的“伊特鲁利亚”陶器及托马斯·谢拉顿所制作的家具都体现了这种影响。ReM



1 《虚构画廊内部：古罗马遗迹》（1756—1757）
作者：乔瓦尼·保罗·帕尼尼
材料：布上油画
尺寸：186 cm × 227 cm
私人藏品

2 《费维的威廉·戈登上校》（1766）
作者：彭培奥·巴托尼
材料：布上油画
尺寸：258 cm × 186 cm
藏于英国苏格兰费维城堡



18世纪70年代	1787	1792	约1800	1810	1824
维苏威火山反复喷发。在其喷发时，来自英国德比的约瑟夫·莱特（1734—1797）并不在意大利，但他有一幅描绘火山喷发的画作著称于世。	巴托尼去世。他拥有罗马声誉最高的肖像画室，为那些富有的“壮游”旅客画像，他的事业财源广进。	罗伯特·亚当（1728—1792）下葬于威斯敏斯特教堂墓地。他将古希腊和古罗马的建筑设计引用至大量英国宅邸。	乔瓦尼·多米尼柯·提埃波罗（1727—1804）持续绘制小丑庞切内罗。因为他国赴意大利游客众多，庞切内罗墙内开花墙外香，在欧洲其他国家声名远播。	约翰·佐法尼（1733—1810）辞世。他于18世纪70年代游学意大利，后应邀为夏洛特王后绘制“壮游”景观。	艺术收藏家威廉·霍尔本爵士开始其意大利游访行程。他的收藏后被赠予公众机构，集中展示于英格兰巴思的霍尔本艺术博物馆。

《威尼斯圣马可广场》 约1735

作者：卡纳莱托 1697—1768



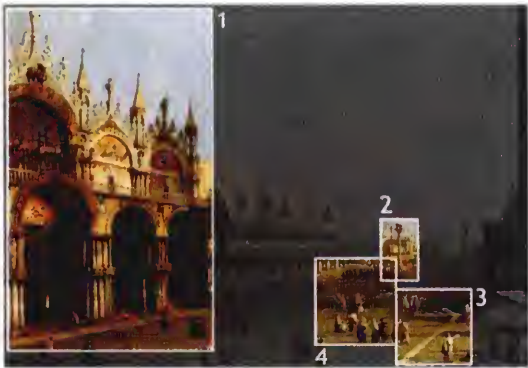
材料：布上油画
尺寸：46 cm × 63 cm
藏于美国加利福尼亚圣马力诺亨廷顿艺术
藏品馆

乔瓦尼·安东尼奥·卡纳尔——通常被称为卡纳莱托——的这幅画显示了他对于地形学细节的强烈感知能力和其构图才华。卡纳莱托从不同角度多次画过圣马可广场，还有数量庞大的其他景观图，都是精确呈现威尼斯市容，也都有画家自己的主观色彩。这幅包含圣马可大教堂和威尼斯总督府在内的全景画最初为列支敦士登、维也纳和瓦杜兹亲王的私人收藏品之一，现在则陈列于美国加州，与同一日期创作的附属画作，或姐妹篇《威尼斯安康圣母教堂》（*View of Venice with the Salute*）一起展出。

圣马可广场是威尼斯官方认可的城市中心，长久以来都是城市节庆的汇聚地，也是很多政府办公室的所在地。占据画面左边的为广场建筑：圣马可是拜占庭风格的威尼斯大教堂，位于画面前景；远处的宫殿为各任总督居住办公的总督府，白色和浅玫瑰色的大理石独具一格。远景中泻湖对面的为圣乔治马焦雷岛以及与小岛同名的教堂，教堂由安德烈·帕拉迪奥设计。

精妙的建筑轮廓和威尼斯特有光线的生动运用让卡纳莱托的这幅广场景致显得明快轻松。四处零散的人群有助于传达如此信息——威尼斯是繁华的商业中心。以这样的取景角度去画广场，就能包含威尼斯最重要的建筑物。这样一来，画家也确保了此作能迎合那些富豪旅行者的喜好。这些游客成群结队来到威尼斯，大肆采买，在行李箱中装满了画作和雕塑，作为访学纪念品带回本国。ReM

图像局部示意





1 金色的教堂

圣马可大教堂为拜占庭风格，装饰奢华铺陈，被称为金色教堂。教堂外侧有五个圆拱形门廊。中间圆拱内侧上部有镀金的马赛克，卡纳莱托以明亮简略的笔触来绘制马赛克，而与之相比，建筑结构的描绘则采用了精确的笔法。中间圆拱的上方是圣马可的四匹马，于1204年从君士坦丁堡的赛马场抢掠而来。



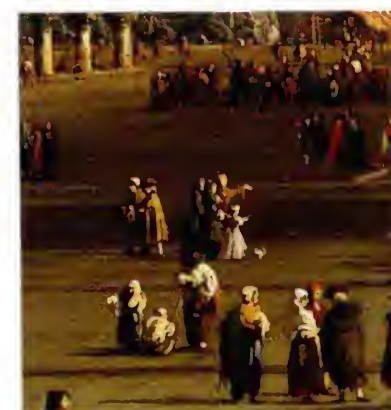
2 圣马可立柱

画面那强有力的透视构图将观众的视线引向远处的圣马可立柱。柱子顶端有一只长有羽翼的狮子，是圣马可传播福音的象征。柱子右后方还有一根立柱，柱顶的雕像人物为传教士圣徒——来自亚马赛的狄多禄（San Theodore of Amasea），威尼斯人称之为“圣陶德罗”（Santodaro）。观众的目光掠过柱子，聚焦于远景泻湖中的圣乔治马焦雷岛。泻湖让人们联想到威尼斯作为水城的地理环境和航海历史。



3 长长的影子

卡纳莱托对光线的运用得心应手。这里，他以广场地面上拖出的长长阴影表示时间已近黄昏。卡纳莱托的画作能表现出强烈明确的实际场地感，这也部分地解释了他的作品为何很受贵族游客的欢迎——买回去作为“到此一游”的纪念和见证。



4 人群

圣马可广场上那些五颜六色的人物并无具体的形象细节，但人物给画面增加了生机和活力。有些人正走向教堂的入口，其他的则站着交谈。中前景一个戴黑帽的男子似在与观众对视。

作者传略

1697—1718

卡纳莱托生于威尼斯，随父学艺，其父为舞台布景画师。

1719—1720

他随父去罗马一年，为两台歌剧绘制布景。在罗马时，他开始描画建筑景观。返回威尼斯后，他加入威尼斯画家行会。

1721—1745

18世纪20年代中期，他改名为卡纳莱托（小卡纳尔之意），以便使自己的作品签名与父亲的区分开。他最早的可确定创作年代的作品为四幅威尼斯风景，绘制于约1725年。这几幅画是在景观现场写生完成，在当时非比寻常。卡纳莱托发现创作小型的、固定模式化的写真景观画有利可图，他那些描绘威尼斯节日生活场景的作品也很受英国游客欢迎。

1746—1755

来自“壮游”旅行者的生意让卡纳莱托大获成功，他因而去往英国进行创作，很快就有了相当数量、出自伦敦上流社会的主顾。

1756—1768

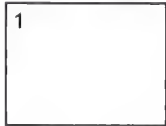
1756年回到意大利之后，卡纳莱托拓宽了创作题材，也绘制罗马城市景观。为迎合主顾的喜好，他的画面风格变得更壮丽华贵，也更注重以线条去精确造型。

卡纳莱托在英国

奥地利王位继承引发的战争（1740—1748）阻断了英国游客的意大利之旅，卡纳莱托的绘画生意也一落千丈。1746年5月，他不得以只有远赴英国寻找机会。一些贵族主顾出资请他绘制伦敦景观和他们的宅邸与庄园。里奇蒙公爵查尔斯·来诺克斯（Charles Lennox）邀请他前往里奇蒙庄园，让他绘制圣保罗教堂和威斯敏斯特新桥的景色。另一位主顾休·珀希（Hugh Percy）爵士，即后来的诺森伯兰公爵，是建造新桥的主要出资人之一，他因此买下了《从威斯敏斯特桥拱看伦敦》（1746—1747，见下图）。卡纳莱托在此期间还应博福公爵查尔斯·萨姆塞（Charles Somerset）之约绘制了巴德明顿乡村风光，比如《格罗斯特郡的巴德明顿庄园》（*Badminton House, Gloucestershire*）。



新古典主义



1 《贺拉修斯兄弟宣誓》（1784）

作者：雅克-路易·达维特
材料：布上油画
尺寸：330 cm × 425 cm
藏于法国巴黎卢浮宫

2 《诗人维吉尔超凡入圣》（约1776）

作者：约翰·弗拉克曼
材料：碧玉陶瓷
尺寸：直径 41 cm
藏于英国普雷斯顿哈里斯博物馆

3 《王座上的拿破仑一世》（1806）

作者：安格尔
材料：布上油画
尺寸：259 cm × 162 cm
藏于法国巴黎军事博物馆



从18世纪晚期直到1830年左右，新古典主义风格在西方艺术中占据主导地位。这种风格采用最基本的表现形式，目标在于复兴古希腊和古罗马伟大文明的艺术精神。这场艺术运动也构成对标榜轻浮享乐的洛可可风格（见250页）的反动。新古典主义最初的发展动能不是来自艺术家而是哲学家——他们是法国启蒙运动的发言人。在邓尼斯·狄德罗和伏尔泰等人的引领下，哲学家们叱责嘲弄洛可可风格的道德堕落，同时也抨击洛可可艺术所赖以滋生的皇族政权。他们倡导一种理性的、高尚的和升华道德情操的艺术范式，而对于古典文化的复兴再造正完美契合这种艺术诉求。

复兴经典的种子首先植根于罗马。德国学者约翰·温克尔曼为新古典主义提供了理论基础。他曾常驻罗马，服务于红衣主教亚历山德罗·阿尔巴尼，主教同时也是一位富有的古董收藏家。温克尔曼在自己的著作中鼓吹希腊艺术的优越崇高，同时激励画家“将画笔浸润于智慧之中”。安东·孟格斯（1728—1779）也居住于罗马，他对温克尔曼的观念极为推崇，并为阿尔巴尼主教新宅邸的天花绘制过主题为“帕纳索斯山”（太阳神与文艺女神的居所）的壁画（1760—1761）。尽管此画在现代人看来平淡无趣，但对于新古典主义的推进却影响深远——这很大程度上也是由于此画位于“壮游”（见256页）旅行者的热门路线上，因此被很多游客观瞻过。在新古典主义发展并传播至全欧洲的过程中，这种艺术在各地也呈现出不同的特色与内涵。在雅克-路易·达维特（1748—1825）手下，

大事记

1748	18世纪40和50年代	1768	1774	1775	1787
庞贝古城被发掘，引发人们对地中海古代经典的关注，后继发掘出土系列壁画。	乔瓦尼·皮拉内西（Giovanni Piranesi, 1720—1778）以生动的罗马城市系列景观画赢得声誉。全系列完成于1774年。	安吉利卡·考夫曼（Angelica Kauffman, 1741—1807）因对新古典主义绘画和室内装饰的杰出贡献而荣获英国皇家学会创始会员称号。	达维特赢得“罗马大奖”，前往设在罗马的法国艺术学院，开始进修。	约西亚·韦吉伍德（1730—1795）完善了碧玉陶瓷的工艺，很大一部分陶瓷图案都延请弗拉克曼设计。	达维特在巴黎沙龙展出《苏格拉底之死》（见262页），得到评论界的高度评价和推崇，并与米开朗基罗的作品相提并论。

那是一种与法国大革命相关联的、伟岸庄重的英雄主义史诗。罗伯特·亚当（1728—1792）和詹姆斯·瓦特（1746—1813）则通过自己的作品，把这种风格演化为一种流行的室内装饰形式。之后，到了让-奥古斯都-多米尼克·安格尔（1780—1867）那里，新古典主义已成为当时艺术风尚的中流砥柱，代表着一种权威的声音，去批驳浪漫主义运动（见266页）年轻的后起之秀。

新古典主义的主要创作灵感源自文学和历史题材。哲学家们对洛可可风格的主要批判就是洛可可画家们对于古典世界的表现总是绕不开裸体女神，画来画去都是旖旎情色。达维特的作品与洛可可构成鲜明反差，集中描绘的都是希腊或罗马历史上的英雄人物。他最具影响力的作品都突出了人们的勇气和牺牲精神，这些典型人物有苏格拉底、布鲁图斯和贺拉修斯兄弟（Horatii）。《贺拉修斯兄弟宣誓》（见左页）被认为是新古典主义的代表作，描绘了贺拉修斯兄弟一起宣誓，要么击败敌人（居里阿修斯家族），要么就为国捐躯。达维特以类似创作横饰浮雕的方式来组织构图，突出了武士们那几何图形般的姿态以及罗马建筑。画面右侧的亲眷们忧心如焚，她们身姿弯曲、服饰色调柔和，让观众从整体画面那肃穆凝重的氛围中找到了一个缓解情绪的角落。达维特作品中严峻庄重的道德感捕捉和投射出了法国大革命那种激越的抗争情绪。不过，随着革命政权解体和拿破仑的崛起，新古典主义的精神也跟着改变。艺术家们开始歌颂古罗马帝国的荣耀辉煌，而不再是法国共和政体的英雄气度。

到了这一阶段，新古典主义在其他艺术领域逐渐风行。雕塑方面，主要代表人物为安东尼奥·卡诺瓦（1757—1822）、博特尔·托瓦尔森（1768或1770—1844）和约翰·弗拉克曼（1755—1826）。卡诺瓦以巨大的拿破仑裸体雕像（1802—1806）和情绪强烈的《海格力斯与利卡斯》（1796）体现出新古典主义的宏大壮美特征。与卡诺瓦不同，弗拉克曼作品那简明清晰和富于节制的特质令人瞩目。除了雕塑，弗拉克曼因以著称的还有线条完美的插图作品，以及为韦吉伍德陶器所设计的经典简约的浮雕图案（见右上图）。在装饰艺术领域，新古典主义也一统天下。在英国，亚当和瓦特让乡村大宅的室内装饰焕然一新；而在法国，皮埃尔·丰丹（1762—1853）和查理·珀希尔（1764—1838）成为帝国风格的前驱，这种建筑装饰呼应了拿破仑统治时期宏伟雄浑、自命不凡、傲睨一切的审美诉求。

绘画方面，新古典主义的传统由达维特的学生承袭，以安托万-让·格罗斯（1771—1835）和安格尔为最。不过，这两人的作品风格也融入了些许浪漫主义的特质。安格尔那无与伦比的绘画技巧和类于瓷釉的、平滑到浑然天成的画面润饰整理效果，可参见肖像《王座上的拿破仑一世》（见右图），这无疑表明他属于新古典主义阵营。不过，安格尔对异国风情和东方主义（见286页）题材所表现出的兴趣又让他与后起的浪漫主义艺术运动有了一定联系。**12**



1789	1803	1804	1814	1824	1833
法国大革命爆发，达维特被迫流亡。	托瓦尔森以雕塑《伊阿宋手拿金羊毛》在罗马声名鹊起；此作受古希腊雕像影响。	拿破仑·波拿巴（1769—1821）宣告成为法国皇帝，激发新古典主义艺术家创作了大量相关作品。	安格尔完成感官肉欲的裸体《大宫女》（见264页），1819年在艺术沙龙展展出，引发的评价褒贬不一。	安格尔离开意大利，回到法国，开始了与浪漫主义（见266页）倡导者欧仁·德拉克洛瓦的艺术竞争。	霍拉修·格里诺（Horatio Greenough，1805—1852）开始雕刻乔治·华盛顿大理石像。这是美国雕塑家首次接到来自政府机构的创作要约。

《苏格拉底之死》 1787

作者：雅克-路易·达维特 1748—1825



材料：布上油画

尺寸：130 cm × 196 cm

藏于美国纽约大都会艺术博物馆

这幅作品是达维特为一私人出资者绘制的，其英雄主义的主题和经典的画面形式是典型的新古典主义特质。画面显示苏格拉底被禁闭于监狱，学生们来探视他；苏格拉底即将被投毒杀害。虽然这个题材是出资人选择的，但很明显的是，画家本人也心仪这种结合了勇气和自我牺牲的主题。苏格拉底那精力充沛的手势和身姿与围拢在他周围的人物的沮丧和慌乱无措构成直接对比。达维特利用不同强度的光和影突出呈现了人物的动态，画面核心的苏格拉底似处于神圣光线的笼罩中。

希腊哲人苏格拉底（公元前469—前399年）是古代文明世界最伟大的人物之一。他那清峻俭约的道德观念具有巨大的影响力，他那些颇富争议的论调也常常与当政权威产生冲突。公元前399年，他受当局审判，被控败坏和误导雅典年轻人的思想。如果宣布放弃自己的信念去流亡，苏格拉底就可逃过死劫，但他拒绝妥协，宁愿为自己的理想赴死。达维特根据《柏拉图对话录》之《斐多篇》对于这些事件的陈述，并请教学者阿德瑞神父（Father Adry），才完成此作。达维特综合利用各种资源，还在画面中加入他自己的诠释，将场景设定于一处罗马风格的房间内。他将柏拉图对话录列出的在场门生数量削减，并增加了一两个原本不在毒杀现场的人物，比如柏拉图。柏拉图当时正生病，因此未能在苏格拉底临终时陪护导师。如果他当时出现，肯定要比安静地坐在床头的那个人物年轻很多，因为苏格拉底死时，柏拉图才二十多岁。《苏格拉底之死》在沙龙展展出时受到一致赞赏，约书亚·雷诺兹爵士（1723—1792）描述此作为“西斯廷教堂穹顶壁画之后最伟大的艺术杰作”。¹²

图像局部示意





1 门廊通道上的人

靠伏在墙上的是阿波罗多洛斯（Apollodorus）。根据柏拉图的记述，因阿波罗多洛斯为将临的苏格拉底之死而心烦意乱、情绪失控，所以苏格拉底遣其离场。达维特将其安置于这幅悲壮构图的角落阴影中，所描绘的姿势表明他为悲恸所袭，完全无法自持。



2 手中持碗者

室内的所有人物都是苏格拉底的朋友或门生，只有此年轻人例外。他被执政当局派来监督执行毒杀任务，但也非常苦恼愧疚，因此没有勇气去看事情的进程。他的痛苦矛盾更强化了苏格拉底的英雄气度，也反衬了当局判罚的残忍不公。



3 苏格拉底举起的胳膊

苏格拉底在生命的最后时刻论辩灵魂能否永生不朽。他高举手臂，伸出一根手指，意在说明凡俗尘世之外另有一个更高层次的存在世界。面对死亡，苏格拉底泰然自若。他伸出右手去接盛装着毒芹汁的碗，连看都不看一眼，平常如接一碗清水。



4 床前落座者

这是苏格拉底最亲密的门生之一——克里托。死亡判决宣告后，他曾劝说导师逃亡。关于克里托这个人物形象，大都会艺术博物馆还收藏有一幅画家在准备期所作的草图，草图以黑白炭粉笔绘制。画面中门生形象的草图共六幅留存至今，此为其中之一。



5 柏拉图

仅有一位门生对将临的悲剧作出了与其导师同样尊严镇静的反应。柏拉图一动不动地坐在床头，转头望向场景中的生死大戏之外。他的头低垂着，沉浸于思考之中——他在沉思苏格拉底的命运。

作者传略

1748—1779

雅克-路易·达维特生于巴黎，受训于约瑟夫-马里·韦恩（1716—1809）。几次尝试之后，终于在1774年赢得“罗马大奖”。后与韦恩一起赴意大利，研究古代艺术。此番经历助推达维特开创了庄严的新古典主义画风。

1780—1788

他回到巴黎，在艺术沙龙展中迅速获得成功。他开始收徒，成为皇家学会会员。随着法国大革命的迫近，他那些激动人心的英雄主义和慷慨牺牲画面契合了当时的社会情绪。达维特移居罗马，绘制《贺拉修斯兄弟宣誓》，呈现这些古罗马传说中最悲怆有力的一幕。

1789—1802

大革命爆发，达维特处于艺术盛期。他成为法国国民公会代表，协助废除了皇家学会。他同时也与革命领袖有私交，最终在雅各宾派恐怖统治的黑暗时期被迫流亡。

1803—1825

大革命之后，达维特被拿破仑重用，成为首席画师，为新政权绘制了不少重大作品。拿破仑的军事失利也让达维特最终名誉扫地。1816年，他逃往布鲁塞尔，流亡该地直至了结余生。

革命的狂热

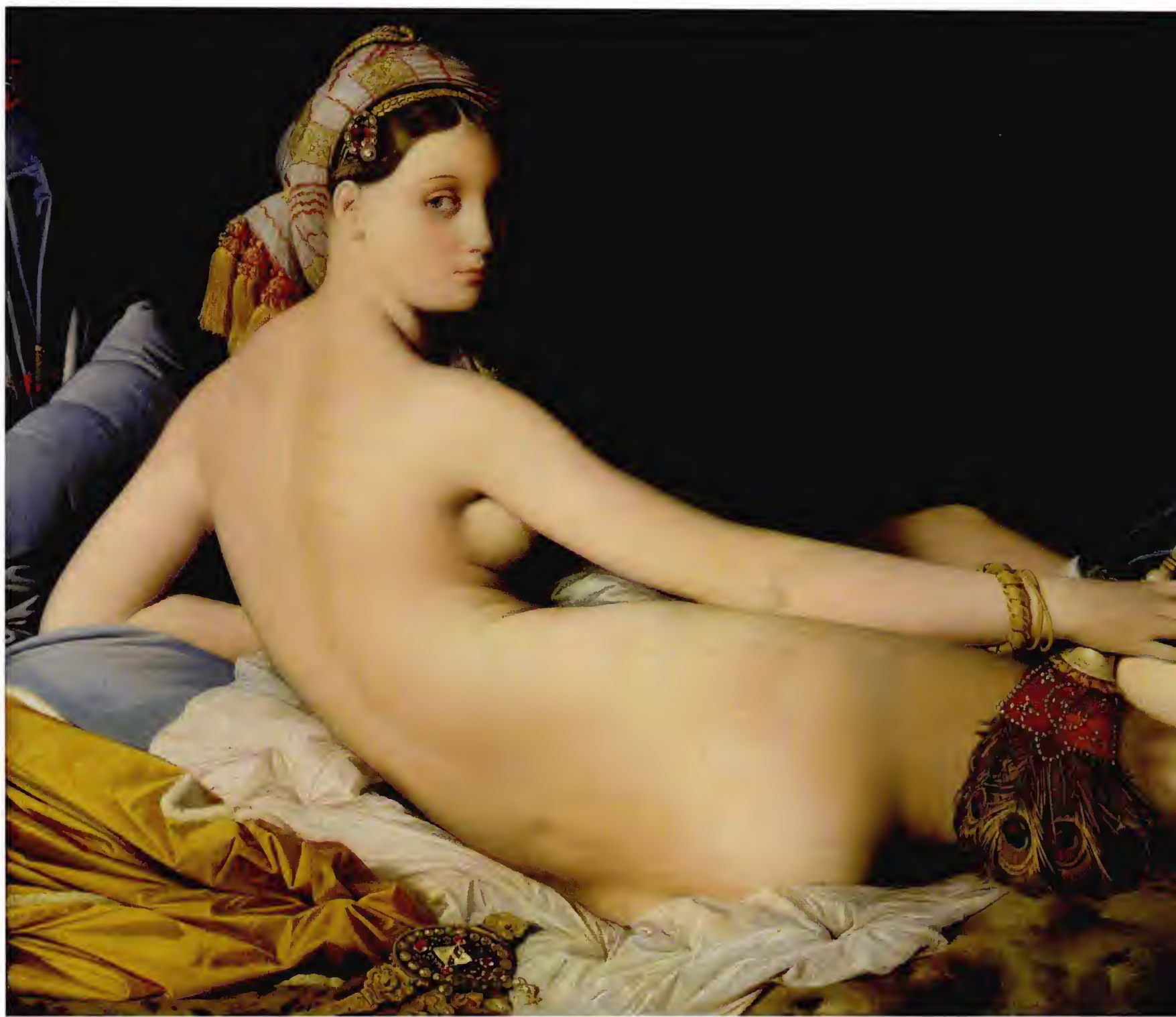
政治上的理想主义很少催生伟大的艺术，但达维特的作品是引人瞩目的例外。18世纪80年代，他将新古典主义的艺术信条浓缩呈现为一系列简朴严峻和雄劲强悍的画作，为当时已然充溢着激情煽动的政治情绪火上浇油。大革命成功之后，达维特完全投身于新政权。他加入新政府，投票赞同处死波旁王朝国王。政务公干限制了他的艺术创作。尽管他计划绘制数幅作品来庆祝法国大革命，但最终完成的只有一幅，就是《马拉之死》（1793，见下图）。这幅令人动容的作品表明了画家对被刺杀的让-保罗·马拉的敬意和



哀悼。在推翻君主王朝后，马拉非常激进地提倡以暴力清除皇族和反对派。达维特在此将马拉描绘得充满尊严甚至是温情，仿佛是为信仰而献身的宗教圣徒。

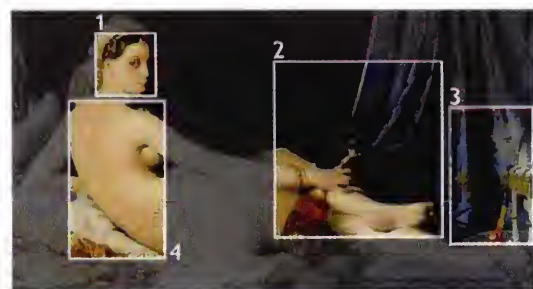
《大宫女》 1814

作者：让-奥古斯都-多米尼克·安格尔 1780—1867

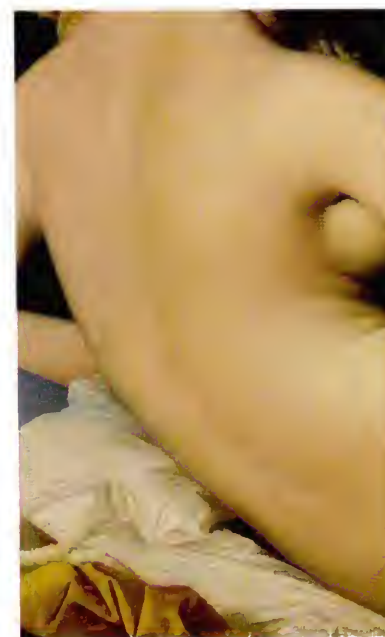
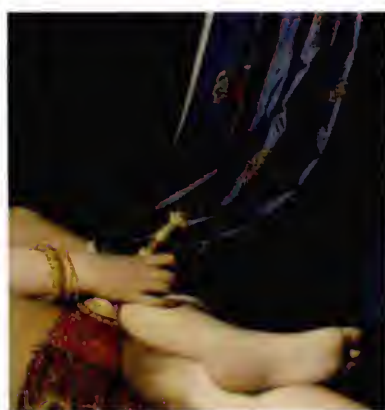
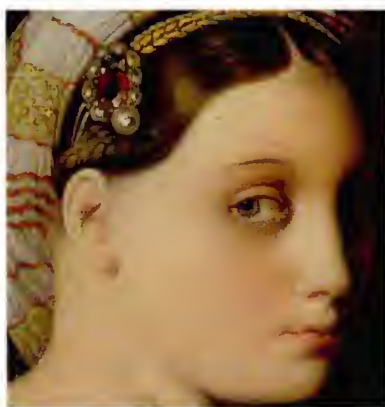


材料：布上油画
尺寸：91 cm × 162 cm
藏于法国巴黎卢浮宫

图像局部示意



这幅作品的出资人为那不勒斯王后卡罗琳，也即拿破仑的妹妹。此画原本是与安格尔的另一幅裸体画构成姐妹篇，但波拿巴王朝崩溃，卡罗琳仓惶外逃，描绘有睡姿裸女的第二幅画不幸被毁。安格尔全力投入于新古典主义风格，其画作情绪冷静，对线条予以高度重视，而颜色则在其次。《大宫女》绘制于罗马，当时的艺术家在意大利享有的荣誉要远远高于在法国。1819年，当画作在巴黎的沙龙展展出时，引发的评价褒贬不一，部分原因可能是画面上扭曲的女人体让观众联想到了样式主义（见202页）的遗风。尽管宫女（或称妾侍）的身体姿势与达维特所画的《雷加米埃夫人像》（*Madame Récamier*, 1800）有雷同之处，但安格尔在此描绘的显然是一个伊斯兰宫闱中的小妾或性奴。这体现了安格尔对于东方主义（见286页）异国风情题材的兴趣，而此类题材又受到浪漫主义（见266页）艺术家的广泛青睐。虽然在题材喜好上有相似的趣味，但安格尔至死都反对浪漫派的艺术理念。IZ



1 怠慢的目光

虽然是裸体，但宫女看起来不可接近、拒人于千里之外。她扭转身体，只将后背留给观众。她那怠慢冷漠的目光中没有丝毫温情暖意。模糊黯淡的背景、帷幕面料和床品寝饰那银金属冷色调更衬托了人物的淡漠形象。

2 笨拙的姿势

《大宫女》画面中充满精心设置的悖论。女人体形象看上去表现了饱食终日、无所事事的骄纵慵懒和自然而然的情色爱欲，但仔细观察却能发现她的姿势生硬而笨拙。其中左腿安放的位置很不可信，这种体位哪怕是保持很短暂的时间也很困难。

3 焚香炉

安格尔可能预先就打算夸大模特的身体曲线，来强化女人的视觉观感魅力。他还运用了纯粹营造幻觉的艺术手法来诱发其他的画面感受。画家精妙表现了焚香炉里浮起的淡薄烟雾，让观众想象到一种醺醺然、香雾缥缈的氛围；而画面中丰富多样的材质描绘得也很逼真，仿佛伸手即可触摸到。身为新古典主义主力，安格尔却经常对异国情调的题材产生创作冲动，而这些题材更是浪漫主义画家的专爱。

4 背部曲线

画作1819年在沙龙展展出时，大部分的评论都聚焦于人物那怪异的、拉长了的脊背。有些评论家甚至很具体地说出这个女人额外多了三块脊椎骨。安格尔完全意识到了脊背的问题，但他根本不后悔扭曲了模特的生理结构，因为这样才能营造出一种更赏心悦目和更激发感官欲念的身体曲线。他风格中的这一特点将影响到巴勃罗·毕加索的作品。

作者传略

1780—1805

安格尔入读图卢兹艺术学院，后进入巴黎达维特的工作室。1801年，赢得“罗马大奖”奖学金。

1806—1824

他利用奖学金去设在罗马的法国学院进修。他从波拿巴家族得到创作要约，但其作品在巴黎不受待见。居留意大利直到1824年。

1825—1840

安格尔返回巴黎，其画作在沙龙展中赢得成功。安格尔被誉为古典画派的领袖。1834年，他离开巴黎，去罗马的法国学院担任主管。

1841—1867

他再返巴黎，进一步确立了其法国官方艺术主帅的地位。1855年，其作品在巴黎世界博览会展出。

浪漫主义



1 《梦魇》（1781）
作者：亨利·弗塞利
材料：布上油画
尺寸：101.5 cm × 127 cm
藏于美国底特律艺术学院

2 《雾海漫游者》（1818）
作者：卡斯帕·大卫·弗雷德里希
材料：布上油画
尺寸：95 cm × 75 cm
藏于德国汉堡艺术馆

3 《梅杜萨之筏》（1819）
作者：狄奥多·藉里柯
材料：布上油画
尺寸：491 cm × 716 cm
藏于法国巴黎卢浮宫

从18世纪晚期到19世纪中叶，浪漫主义给西方艺术、文学和音乐镀上了同一色调，随后还继续塑造了有关创造力和艺术家的现代观念。特定的哲学、政治、社会和艺术运动与特定的历史情境相结合，将个人主义的想象力和奔放张扬的创造力推向时代前沿，由此揭开了浪漫主义运动的序幕。浪漫主义的冲击波很快蔓延至整个欧洲，尤其在法国、德国、瑞士和英国得到了热烈响应。浪漫主义对北美洲的艺术也影响深远，特别是在风景画领域。

浪漫主义艺术模式的形成部分缘于德国哲学家伊曼努尔·康德、卡尔·施莱格尔和格奥尔格·黑格尔，他们都着眼于艺术家的内心世界，认为那才是浪漫主义艺术的恰当内涵。对内心世界的强调，特别是那种梦一般的幻象，是早期浪漫派作品的核心题材，比如瑞士艺术家亨利·弗塞利（Henry Fuseli，1741—1825）那骇人恐怖的《梦魇》（见上图）。画中描绘了一位女子全无防御、无能为力地躺在床上，陷于噩梦幻景中；一个梦魇魔怪正蹲坐在女子身上，挑衅地望向观众。

艺术家作为一个饱受磨难的天才，试图与令人敬畏的壮美自然进行沟通，这是另一浪漫主义主题，卡斯帕·大卫·弗雷德里希（Caspar David Friedrich，1774—1840）的《雾海漫游者》（见右页上图）有力地表达

大事记

1779	1782	1789	1793	1799	1809
世界上第一座铁桥在英格兰煤溪谷（柯尔布鲁克代尔）建造，预示工业革命和深刻社会变革的到来。	弗塞利在伦敦的皇家艺术学会展出最初版本的《梦魇》，该画即刻闻名。	法国大革命爆发。在新政体下，浪漫派作家涌现，如弗朗索瓦-勒内·夏多布里昂。	达维特（1748—1825）绘制《马拉之死》，悼念其遇刺的朋友。此画成为法国大革命的一个象征。	一次军事政变让拿破仑在法国当权。拿破仑被视为民族英雄，成为无数浪漫派画作称颂的对象。	布莱克举办个人展《诗歌和历史的创新》，观众寥寥无几，评论只有一篇。

了这一主题。该作品让人联想到浪漫主义诗歌中的孤寂英雄，比如雪莱笔下的普罗米修斯。画中，孤绝的艺术家正在感受这个世界，仿佛之前未曾有人如此体验过。这里的漫游者象征性地置身于存在的边缘。他站在山顶，面临一个生理的，同时也是情感的选择：他可以纵身一跃投入未知的云海以结束生命，或者返回山下的世界——但他的内心已经发生变化，宛如新生。

浪漫主义兴起，部分是对18世纪启蒙运动理性思潮的反拨。1789年的法国大革命，虽然多少是受到美国独立战争（1775—1783）的启迪，但所标志的是一个遍及全欧洲的漫长战争年代的开端。弗朗西斯科·德·戈雅（1746—1828）的《1808年5月3日：枪杀马德里起义者》（1814年，见270页）和欧仁·德拉克洛瓦（1798—1863）的《自由引导人民》（1830年，见272页）等重要的浪漫主义作品便描绘了战争场面。启蒙运动期间，思想家们寻求让存在符合理性、远离愚昧迷信和宗教信条的支配，从而进入由智慧思维所创造的有序世界。眼看血腥混乱在持续，设想中的美好世界无法实现，人们自然感到希望幻灭。正是这种情绪助推了浪漫主义的滋生。

浪漫派艺术运动重点强调激昂高亢的情绪、动荡的人类心理和大自然那令人敬畏的力量——远比人类强大的力量。法国浪漫主义者狄奥多·藉里柯（1791—1824）所作的《梅杜萨之筏》（见下图），采用了经典的金字塔画面构图，画面怵目惊心、富于表现力，描绘的是一场惨烈真实的海难，发生于画家完成作品的三年前。藉里柯请了很多朋友充当此画的模特，前景中扎红头巾的人物便是以德拉克洛瓦为原型。梅杜萨为一艘法国舰艇，其船长通过家庭与政府的关系谋得此职位，实则根本无力胜任。作



1814	1815	1816	1830	1844	19世纪50年代
戈雅完成两幅标志性的浪漫主义绘画，纪念1808年西班牙人抵抗拿破仑军队侵占国土。	拿破仑统领的法兰西帝国军队在滑铁卢被击溃。根据威灵顿公爵的说法，滑铁卢战役是“你一生中所见过的最势均力敌的局面”，胜负难料，须臾即有不测。	法国护卫舰梅杜萨号在非洲海岸沉没，仅十五人幸存。1819年，藉里柯绘制了梅杜萨乘客以木筏漂流逃生的场景。	德拉克洛瓦绘制《自由引导人民》（见272页），庆祝最后一位波旁王朝国王查理十世被废黜。	透纳绘制《雨、蒸汽和速度》，将浪漫主义与蒸汽时代和工业革命的精神相融合。	因其兄弟精神错乱而被人冠以绰号“疯子马丁”的约翰·马丁（1789—1854）创作了系列浪漫主义风景画来表达他的信念，画面令人敬畏。



4 《暴风雪——汽船驶离港口》（1842）

作者：透纳

材料：布上油画

尺寸：123.5 cm × 153.5 cm

藏于英国伦敦泰德不列颠美术馆

5 《卡茨基尔山槁楼石风景》（1827）

作者：托马斯·柯尔

材料：布上油画

尺寸：101 cm × 138.5 cm

藏于美国波士顿美术博物馆

6 《河谷农庄》（1835）

作者：约翰·康斯太布尔

材料：布上油画

尺寸：180 cm × 157 cm

藏于英国伦敦泰德不列颠美术馆



品1819年在巴黎沙龙展展出时，引起了巨大轰动与广泛争议。因为这幅画描绘了一个众所周知、令人惊悚的海难故事。木筏上的乘客为了生存，不得不生食同类的尸体，很多人因此陷入疯癫。此画还表达了对当时在任政府的直接批判。救起最后幸存者的“阿尔戈”号航船的影子在画面遥远处模糊可见，藉里柯意在暗示这艘航船也可能无法及时到达并营救幸存者。与弗塞利的《梦魇》一样，这幅画会激起观众强烈的本能反应——肠胃不适、眩晕呕吐。

欧洲的工业革命也是促使浪漫主义兴起的另一个因素。工业革命引发了一段时期内的社会结构分解和混乱，还让人们“非自然”的机械力量产生了无助感。这种焦虑感对浪漫主义至关重要，导致人们再度强调人类与未经破坏的原生态大自然之间的特别关联，法国哲学家让-雅克·卢梭就详细阐释过人与自然的这种关系。很多艺术家认为纯粹原始的自然是无边的，也是令人畏惧的。在这方面，他们受到了18世纪“至尊壮美”艺术的影响。这种作品常常描绘险峻的高山或火山场景。威廉·帕斯（William Pars, 1742—1782）和德比郡的约瑟夫·莱特（Joseph Wright of Derby, 1734—1797）等“壮游”画家（见256页）也很钟情于此类题材。

浪漫主义艺术因此注重追求一种至尊庄严感——大自然所激发的高亢情绪与无比强大的威力感和激荡感。有些浪漫主义艺术家，比如威廉·布莱克（1757—1827），在宗教中寻找灵感，很多其他画家则努力呈现个人精神体验而不是传统常见的宗教图像。J.M.W.透纳（1775—1851）所创作的《暴风雪——汽船驶离港口》（见上图）以粗野、基础的自然元素和富有表现力的自由笔触为特色。画面呈现出惊心动魄的巨大涡流，处于风暴核心的船只可被解读成象征人类与自然力量的对抗——后者当然比前者更威严强大。

其他的艺术家，包括英国人约翰·康斯太布尔（John Constable, 1776—1837），则通过揭示大自然那无限的、令人惊惧的力量扩展了透纳的自然世界图景。不过，在《河谷农庄》（*The Valley Farm*，见左图）中，康斯太布尔提供了他对浪漫主题的一个更为个人化的阐释。画家生长于萨福克郡，家乡风情成为他主要的创作源泉之一。他父亲位于弗拉特福



德的磨坊以及周边土地上的景物启迪他绘制了数量众多的风景。《河谷农庄》描绘了弗拉特福德地区斯陶尔河边的一座房子，房子的主人为威利·劳特。劳特出生于该地，并在那座农房中生活了八十多年。这座房子康斯太布尔画过无数次。对画家而言，这个小农场是安全无忧的象征，也暗指未被人类贪欲或社会进展所摧残的纯美自然。这种田园牧歌景象在画家内心唤起的是一种美好宁静的感受，他也想向观众传递这种感觉。以充满表现力的闲散笔触，他让观画者似乎看到了大自然那只神妙的手，给云朵、树木和流淌的河水注入了生机。

当我们今天再审视康斯太布尔的作品，就很难体会这些风景画当年问世时是多么地不得赏识、饱受非议。英国的艺术机构对这些风景画表示嫌恶，建议康斯太布尔以更符合常规的方式去绘画，回归欧洲前辈大师的传统，去看看风景绘画应该是什么样子。康斯太布尔的风景画被认为不合时宜、寡淡无味，但他出于经济需要所绘制的肖像画倒是颇受称誉，而他自己实则深切厌恨画肖像。直到同样也是以威利·劳特小农场为题材的《干草车》（*The Hay Wain*, 1821）于1824年在法国展出，康斯太布尔的浪漫主义作品才开始受到赏识。终其一生，他在法国所得到的评价赞许都远远高于在英国本土所得到的。

美国人托马斯·柯尔（Thomas Cole, 1801—1848）也以画作向自己的国家表达敬意与赞颂。他是哈得逊河画派的重要力量。这个画派受浪漫主义美学的影响，寻求以画面来捕捉和呈现人与哈得逊河谷荒野之间浑然一体的纯净关系。柯尔的《卡茨基尔山橦楼石风景》*（*View of the Round-Top in the Catskill Mountains*, 见下图）让观众产生身临其境之感，仿佛正呼吸着山中空气，并被浩瀚壮阔的自然所震慑。这幅长风浩荡的山地图景荒凉而令人生畏，但柯尔以黎明最初的温柔光线来缓和气氛，东升的太阳让远处下方的河流呈现出微白的熔金色调。AK/LH

* Round-Top, 航海专业词汇，指船的橦楼，突出于甲板之上，图中前景圆顶巨石形似橦楼，故名



《1808年5月3日：枪杀马德里起义者》 1814

作者：弗朗西斯科·戈雅 1746—1828



材料：布上油画

尺寸：268 cm × 347 cm

藏于西班牙马德里普拉多博物馆

戈雅以这幅令人震惊的图像描绘了一个真实的历史事件：西班牙人起义反抗法国的占领，法国行刑队在马德里射杀平民以示惩戒。暴力反抗发生于之前的一天，也即1808年5月2日。法国侵占西班牙之前，戈雅是西班牙皇室的宫廷画师。波拿巴家族接管西班牙之后，他得以保留此职位。《1808年5月3日：枪杀马德里起义者》绘制于法国占领结束后的第二年。这幅画结合巴洛克和浪漫主义的表现手法，呈现出强烈的场景震撼感。画面那晦暗沉郁的背景惊悚而险恶，更衬托出前景亮色场面的暴虐恐怖。

图像局部示意



在这幅画中，画家将明暗对照的效果发挥到了极致，并特意将行刑队与马德里平民画得如此靠近。画面右侧，是一列穿着整齐、装备一致的法兰西帝国士兵正准备射杀平民；他们的脸埋向一侧，相互之间也无明显个体差异，全都弓身向前；他们举起的枪排成一条可怕的死亡阵线。士兵们僵化雷同的形象表明他们已沦为无情麻木的战争机器，对自己的所作所为毫无顾忌。而画面的左侧，那些衣衫破烂不整的受害者组成另一个阵营，惨烈悲情；有的已经死去，有的正面对枪口，还有的则无畏前行、慷慨就义。画家对每个牺牲者都采用不同的描绘策略，唤起观众对他们的分别关注和深切同情。画面中间的白衣人，眦裂发指，愤怒抗辩；他那举起的双臂仿佛被钉在十字架上，让观画者联想到耶稣受难。**AK**



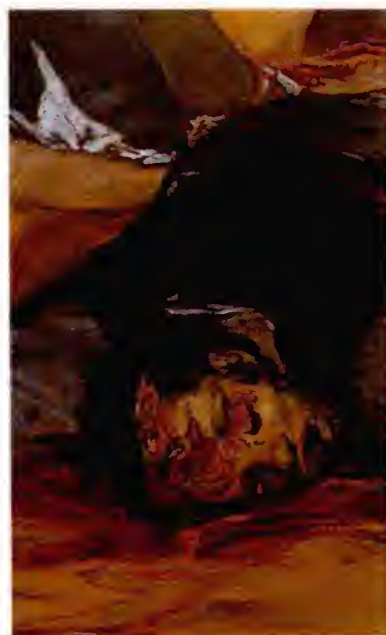
1 掌心圣痕

白衣跪地者即将受刑，他的右手上明显有一处烙印孔痕，仿佛耶稣掌心的圣痕，这突出了白衣男的殉难者角色，并强调了与基督受难的比照。白衣男英勇就义，他那伸开双臂犹如上十字架的姿势更进一步强化了这种联想。



2 痛苦抱头者的裤子

戈雅以富于表现力的张扬笔触描绘了西班牙人的衣服，包括画面中间人物的白衬衫以及他的同胞——这位绝望抱头者那色彩斑驳的破裤子。相反地，行刑队的衣服则颜色均衡而沉静。这是一种真正的浪漫主义精神，画家如此注重表现受害者的着装，为的是让观众关注到他对西班牙人所受苦难的同情。



3 血迹

大量的鲜血从倒地毙命者的身体流出，将大片地面染红，而画面其他部分则是淡弱的中性色调，这就构成极端强烈的反差。另外与红色血迹类似的元素就只有中间将死者的白衬衫和黄裤子。画面上唯一一盏明亮的灯火照亮了上述反差元素，更直接照向中间的受害者，让观众的注意力集中在他即将面临的死亡悲剧上。



4 祈祷的双手

画家以极大的激情描绘了这位男修士的双手。修士双手紧握作祈祷状，那种紧张感表露出他内心的恐惧，还有他的热忱，因为他准备赴死的同时还在为已死者祈祷。他的脸部肌肉因内心的痛苦而扭曲，这些细节表现得清晰而真实。

作者传略

1760—1785

14岁时，戈雅成为何塞·卢赞（1710—1785）在萨拉戈萨工作室的学徒，后应约绘制当地教堂的装饰壁画。在此期间，他申请加入皇家美术学会，遭拒绝。

1786—1791

年轻的戈雅作为风俗画家在马德里赢得初步成功，应约为查理三世国王画像。相继担任查理三世和查理四世的御用画师。

1792—1797

戈雅罹患类似霍乱的疾病，此病使他余生皆聋，并永久改变了他的视觉官能。

1798—1818

《裸体的玛哈》（1800）和《着衣的玛哈》（1803）激怒了西班牙上流社会，两幅作品被认为有伤风化。《战争的灾难》系列画（1810—1814）再现了拿破仑入侵的可怕情形。

1819—1823

戈雅开始创作《黑色油画》系列，这些作品先是画在墙上，后被转移至画布。这个系列的题材是黑暗暴力、巫神鬼魅，从未计划被公开展示。

1824—1828

他在法国波尔多自我流放和幽禁。其人生末期作品的风格预示了后来的表现主义（见316页）。

一个宫廷画家的反抗

戈雅几乎从不表白他的政治倾向，但他的作品说明了一切。《1808年5月3日：枪杀马德里起义者》明确表现了他对法国占领西班牙的反对，尽管他曾充当过法国占领者的官方画师。在《查理四世一家》（1800年，见下图）中，也同样可以看出画家的叛逆。身为查理四世的御用画师，他把画面的中心位置安排给了王后，而非国王；并且，他突出表现了王后不贞行为的后果——两个私生子女。也许，这是一种别有用心的讽刺，嘲弄国王对宫廷政务的无能。查理四世的决策经常被王后推翻，王后与当时的首相私通，所掌控的政治权力大过国王。



《自由引导人民》 1830

作者：欧仁·德拉克洛瓦 1798—1863



材料：布上油画

尺寸：260 cm × 325 cm

藏于法国巴黎卢浮宫

德拉克洛瓦《自由引导人民》中的自由女神是艺术史上最著名的革命暴动象征之一。画作主题是1830年7月的巴黎七月革命，推翻了波旁王朝国王查理十世，代之以奥尔良公爵路易-菲利普。1831年的沙龙展上，这幅画引起巨大轰动。德拉克洛瓦描绘了七月革命的一个关键时刻——7月28日，共和派起义者最终突破了保皇党的街垒。画布中心那向上冲顶的金字塔构图增强了场景激动人心的特质，自由女神手中三色旗（位于“金字塔”的最高顶点）的红白蓝色块不仅是画面的高潮，还与女神下方人物衣服上的红白蓝色构成呼应。这个画面结构与籍里柯的《梅杜萨之筏》有异曲同工之妙；德拉克洛瓦还为《梅杜萨之筏》中的一个人物形象充当过模特。

图像局部示意



德拉克洛瓦此作聪明地平衡了现代主题和古典寓言。画家后来说道：“我选择了一个当代题材，这个题材是我要攻克的‘街垒’。如果我未曾为自己的国家战斗过，那么我至少要为祖国绘画。”画面人物众多，有身穿当代服装、挥舞手枪的街头玩童（右侧），有戴高礼帽的资产阶级绅士（可能就是德拉克洛瓦自己，革命爆发时他就在现场），有产业工人、士兵和学生。这些人物与画面远处的巴黎圣母院一起，鲜明地传达出此画的历史事件信息。自由女神的袍服和壮丽的身姿体现了古典传统和“庄重风格”历史绘画的要旨。此作是对经典美学理想的现代阐释，因此画面流露出的新意（自由女神的腋毛便有违古典）还是让当时的部分观众大为震撼。AK



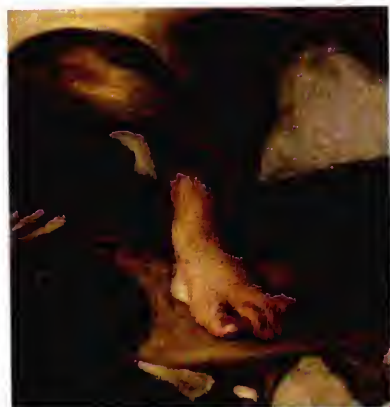
1 旗帜

三色旗的红色映衬着背景的一抹蓝天，这种动感的色彩设计让人简直可以听到旗帜飘扬的猎猎之声。红与蓝两种对比色的并置非常引人注目。自由女神脚下为一名穿蓝色衬衫的工人，其服装呼应了三色旗的颜色。德拉克洛瓦有着精深的专业技巧，擅长将特定的色调组合搭配，或在不同的画面区域进行颜色呼应，以此强化某种情绪或信息。



2 极富表现力的天空

德拉克洛瓦在此对天空的处理考虑到了混乱城市巷战所造成的后果，自然天空的一层白云中混杂有硝烟战火的烟雾和光照。德拉克洛瓦以自己的技巧将浪漫主义的表现力与现实主义的精微细节相结合，传递激情的同时对历史事件的时间和地点保持忠实。他的笔触后来变得松弛随意很多，更多利用厚涂画法和厚图层。



3 自由女神的脚

自由女神的前脚刚刚跨过街垒，这一细节的处理浓缩了战役中的一个重大进展。女神袍服那鼓涌翻滚的裙脚增加了构图的动态感。七月革命事件也成为人类动态历史上的一个切换点。



4 阴影

丰富的阴影区域展示了德拉克洛瓦对明暗对照技法的把握。在这个方面，安托万-让·格罗斯（1771—1835）和藉里柯对他影响较大。明亮高光和阴影的强烈对照、再加以大胆豪放的用色和一种戏剧感，使得画面的每个主要人物都生动跳脱。

作者传略

1806—1815

此期间德拉克洛瓦在巴黎皇家中学（Lycée Impérial）学习，因绘画和古典文学而获奖。

1816—1827

1815年，他与藉里柯同在巴黎的皮埃尔·盖兰（Pierre Guérin）的工作室学习。次年，德拉克洛瓦进入高等美术学院。1822年，沙龙艺术展接受他的《但丁之舟》（1822）参展，此画是受藉里柯《梅杜萨之筏》的启迪而作。随后他绘制了一系列优秀但也颇受争议的作品，包括《希奥岛的屠杀》（1824）和《萨达纳帕勒斯之死》（1827），他也随之成为法国浪漫主义绘画的旗手。

1828—1856

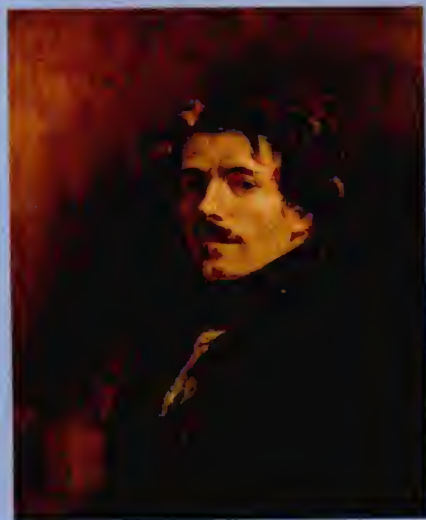
1832年，他加入一个外交使团，出访北非和西班牙，绘制了一百多幅具异域情调的草图，为其后来的多幅作品提供了素材。六年后，《美狄亚杀子》（1838）成为沙龙展的评论焦点。他大受推崇，接受了大量邀约，装饰公共建筑。

1857—1863

部分是因为其竞争对手新古典主义（见260页）大师安格尔的压制和授意，德拉克洛瓦被法兰西学院长久拒之门外，终在1857年成为院士。五年后，作为发起人之一，他与其他人共同成立了全国美术协会。

政治和艺术资助

德拉克洛瓦时期的法国，政权结构变化迅速，政治和艺术资助这两码事也相互交错，相当复杂。路易-菲利普买下了《自由引导人民》作为其晋身法国君主的纪念，但意识到此举会刺激舆论、引火烧身，因此将画长期秘藏。1831年，德拉克洛瓦（《自画像》，1837，见下图）因《自由引导人民》获得荣誉军团勋章，但他曾经也很受前法国统治者查理十世赏识。在两个对立的政治阵营中，德拉克洛瓦都有朋友，对自己的政治倾向，他也秘而不宣、含糊其辞。尽管其风格漠视常规，很多作品的主题也富于挑衅意味，德拉克洛瓦的艺术生涯却一直有官方资助。他早期的所有历史题材绘画都被卢森堡宫博物馆收购，仅《萨达纳帕勒斯之死》（1827）被拒。1824年，他接到第一份政府工作邀约；自19世纪30年代起，为巴黎的很多公共建筑陆续创作壁画和装饰油画。



法国学院派艺术 (276)

北美土著艺术 (280)

● 海达族星屋图腾柱 (

东方主义 (286)

日本艺术 (290)

● 《神奈川巨浪》| 葛饰北斋 (292)

前拉斐尔派 (294)

● 《基督在父母家中》|

现实主义 (300)

● 《奥林比亚》| 爱德华·马奈
《沉睡》| 居斯塔夫·库尔贝

4 | 19世纪

1870

1880

1890

1900

1910

1920

● 《维纳斯的诞生》| 威廉·布格罗 (278)

● 苏族兽皮袍 (284)

● 《清真寺里的祈祷者》| 让-莱昂·杰洛姆 (288)

特·米莱斯 (296)

《夏洛特女郎》| 约翰·威廉·沃特豪斯 (298) ●

让-弗朗索瓦·米勒 (304)
●
贝 (308) ●

主义 (310)

● 《黑与金的夜曲：烟花散落》| 詹姆斯·麦克尼尔·惠斯勒 (312)
● 《睡中少女》| 艾伯特·摩尔 (314)

派 (316)

● 《芭蕾课》| 埃德加·德加 (320)
《煎饼磨坊舞会》| ● 皮埃尔-奥古斯特·雷诺阿 (322)
● 《思想者》| 奥古斯特·罗丹 (324)

睡莲：绿柳垂荫的清晨 | 克劳德·莫奈 (326) ▶ 1926

后印象派 (328)

● 《大碗岛上的星期日下午》| 乔治-皮埃尔·修拉 (334)
● 《夜间咖啡馆》| 文森特·梵高 (336)
● 《有大松树的圣维克多山》| 保罗·塞尚 (332)

象征主义和综合主义 (338)

● 《布道后的幻象》| 保罗·高更 (340)

原始主义 (342)

《耍蛇人》| 亨利·卢梭 (344) ●

新艺术派 (346)

● 《孔雀裙》| 奥伯利·比亚兹莱 (348)

分离派 (350)

《吻》| 古斯塔夫·克里姆特 (352) ●

1870

1880

1890

1900

1910

1920

法国学院派艺术



1816年，法国绘画雕塑皇家学会与其他两个学会合并组成了法兰西美术院（Académie des Beaux-Arts），进而成为欧洲声誉最高的艺术机构，其他所有欧洲艺术组织或协会的建制都以法兰西美术院为范本。长达两个世纪的时间内，欧洲艺术世界都由各个学院所掌控。这些机构鼓励创作、评估作品，并且本身就代表艺术。艺术学院最早建立于16世纪的意大利，然后盛行于全欧洲，替代了中世纪的行会和学徒体制，并成为职业艺术家接受训练、参加比赛和举办作品展的最可靠通路。

满怀希望的艺术青年为赢得进入艺术学院的机会，都要参加入学考试；一旦被招录，便学习数年。学院强调艺术生产过程中的智力因素，有了在学院的受训经历，艺术家便有别于被看作手工劳动者的匠人。学生们要成为艺术家，必须成年累月进行训练、临摹过往名家的作品以习得前辈的创作技法。每件绘画习作经过导师评估合格后，学生才可继续下一步的训练。学生起初是临摹画作，然后是面对经典雕像的石膏复制品进行素描，最后才直接描摹真人模特或现实场景。素描精通之后，学生们开始练习油画，但哪一阶段处理什么样的题材，则有着严格的层级或次序规定。历史题材的绘画——包括《圣经》和经典文化主题——层级地位最高，其次是肖像和风景，再次则是静物和风俗画。整个19世纪，强调纯净线性造

大事记

约1800	1816	1824	1834	1835	1841
法国艺术，尤其是学院派艺术，受到雅克-路易·达维特（1748—1825）的深厚影响，其画室培养过众多学生。	法国皇家学会与其他两个学会合并，组成法兰西美术院。	欧仁·德拉克洛瓦（1798—1863）在巴黎沙龙展展出《希奥岛的屠杀》，自由奔放的画法对学院派艺术的既有传统构成挑战。	让-奥古斯都-多米尼克·安格尔（1780—1867）的《圣森佛里恩殉难》（ <i>The Martyrdom of St Symphorien</i> ）受到恶评，安格尔为此恼怒。	安格尔决定不再向公众展示作品，他愉快地离开巴黎赴任罗马的法国美术学院主管。	《安提奥卡斯与斯翠托尼丝》（ <i>Antiochus and Stratonice</i> ）在巴黎主教宫（后更名为皇族宫）大受好评，标志着安格尔的新古典主义得到认可；安格尔随后回到巴黎。

型的新古典主义（见260页）和注重色彩表现的浪漫主义（见266页）是各学院所推举的风格，学生们也被鼓励去吸收利用这两类资源。杰出的学员被授予“院士”的荣耀头衔；就艺术家而言，这也是对其专业成就的最高褒奖。

学员的进步以竞赛成果来衡量。巴黎最著名的比赛是“罗马大奖”的角逐，获奖者会赢得去罗马学习五年的机会。另一个比赛途径就是法兰西美术院的官方艺术展——巴黎沙龙展。此展为年度展或双年展，只有符合学院派常规风格的绘画和雕塑才能通过沙龙展官方评审团的审核和筛选。成千上万幅作品陆续展出，沙龙展的评审们决定作品在展览上陈列摆放的位置，这也决定了哪些作品更容易被私人收藏者看到。

重要的学院派画家包括威廉·布格罗（William Bouguereau，1825—1905）、让-莱昂·杰洛姆（Jean-Léon Gérôme，1824—1904）、亚历山大·卡巴内尔（Alexandre Cabanel，1823—1889）和托马斯·库图尔（Thomas Couture，1815—1879）。他们都成功地融合了新古典主义（强调艺术创作应遵循既有的经典形式和构图规范，但不是照抄，而是在新作品中综合利用这些特质）与浪漫主义（强调艺术创作应主观化、个人化，应富于想象力，能表现作者的情绪）。布格罗的《维纳斯的诞生》（1879年，见278页）体现出了高度完善的绘画润饰技巧，那几乎不可觉察的细微笔触和平顺的颜色，都是学院派艺术的典型特征。学院也要求创作情感教化类题材，艺术家们普遍选择宗教和古典文学主题，以缜密精微的细节对这些主题进行理想化的诠释。卡巴内尔的《菲德拉》（见左页）描绘了希腊神话中克里特国王米诺斯的女儿菲德拉公然宣称爱上继子希波吕托斯那一刻的场景；希波吕托斯为菲德拉的丈夫忒修斯与前妻所生。杰洛姆的《皮格马利翁与伽拉忒亚》（见右图）也是取材于希腊神话，描绘的是皮格马利翁创作了海洋女仙伽拉忒亚的雕像，并祈求能迎娶如雕像般美貌的女子为妻，爱神维纳斯将雕像变成活人，满足了皮格马利翁的愿望。作品构图极富戏剧性，感情充溢，画面中心人物的刻画明显体现了新古典主义风格对于古代雕塑形式的借鉴和尊崇。

工业化和1848年的欧洲大革命改变了社会状况，艺术家们开始重新审视学院派艺术的权威。最初的叛逆者包括法国现实主义（见300页）画家和英国的前拉斐尔派（见294页），他们批驳学院派的保守和僵化教条，同时也反对学院派垄断控制艺术资助来源。这些革新派画家指斥学院派绘画过度润饰，是对艺术主题的不诚实和敷衍搪塞。这些画家还自行举办非官方的展览来宣传他们那挑战陈规的新作品。后来的印象派画家（见316页）也拒斥学院派的规范准则，宣称所有的创作题材都同样可以入画，对光影效果的真实呈现才是艺术追求的真正目标。SH



1 《菲德拉》（1880）
作者：亚历山大·卡巴内尔
材料：布上油画
尺寸：194 cm × 286 cm
藏于法国蒙彼利埃法布尔博物馆



2 《皮格马利翁与伽拉忒亚》（约1890）
作者：让-莱昂·杰洛姆
材料：布上油画
尺寸：89 cm × 68.5 cm
藏于美国纽约大都会艺术博物馆



1848	1849	1855	1863	1863	1881
法国革命让巴黎沙龙展更开放自由，更少的作品被拒绝参展。全欧洲政治巨变。	居斯塔夫·库尔贝（Gustave Courbet，1819—1877）绘制《奥尔南葬礼》，其现实主义风格挑战了学院派传统的理想主义。	法国学院派艺术在巴黎万国博览会展出，受到全球承认。	美术学院被重新命名为高等美术学院，并一直成为其他艺术学校仿效的对象，直到20世纪，包豪斯（见414页）学院出现为止。	沙龙展评审团拒绝了约3000件作品，占当年提交参展作品的半数以上。“落选作品沙龙展”举办，以示抗议。	法国政府取消对巴黎沙龙展的资助。一些艺术家组建法国艺术家协会。

《维纳斯的诞生》 1879
作者：威廉·布格罗 1825—1905



材料：布上油画
尺寸：300 cm × 215 cm
藏于法国巴黎奥塞博物馆



这幅画对罗马爱与美女神的形象塑造是以很多早期的圣像作品为基础的。布格罗这位典型的法国学院派艺术家，特意以此画向波提切利（1445—1510）的同名作品、向拉斐尔的《伽拉忒亚的凯旋》（1512，见180页）和安格尔的《阿纳底奥曼的维纳斯》（*Venus Anadyomène*，1848）表达敬意。维纳斯肉身完美，肤如瓷釉，头发则垂挂如潺潺流水；她生于海浪白沫之间，浮现站立于贝壳之中；身边围绕伴随的，有爱慕她的人鱼神特里同，还有海洋仙女和肥胖的小天使。与很多同时代的画家一样，布格罗借描绘女神之名，实际是为了画理想化的、充满感官之美的女性裸体。因其色彩饱满、润饰细致、笔触精确，此画首次展出便极其成功。布格罗精妙的技法代表了法国学院派艺术成就的巅峰。他受到传统派画家的爱戴敬慕，但也在有生之年不时遭到当年新派阵营画家的抨击或嘲骂。SH

聚焦



1 维纳斯的双腿

维纳斯的身姿为非对称。在这一点上，布格罗有意识地模仿了波提切利。但与波提切利绘制的维纳斯相比，这位女神没有摆出那种“娇羞”的姿势，也即双手分别遮掩私处和乳房的姿势。这里的维纳斯更富有情色意味，画家显然醉心于描摹展示美丽女性的优雅胴体。布格罗以对人体肌肤写实逼真的描绘而闻名，他那平滑有如瓷釉的笔触技法很受学院派艺术支持者的仰慕。



4 仙女和风神

根据罗马神话，维纳斯是寄身贝壳被风神从海上吹送到塞浦路斯的帕福斯，而风神代表着精神上的热情或爱恋。与波提切利的处理方式略有类似，布格罗也将风神与仙女画在一起，不过是很自然写实的风格——他们是虚构的神话人物，但摆出了人类的姿势。



5 小天使和海豚

两位小天使骑在海豚上，海豚通常象征着佑护。法国学院派艺术让小天使——几乎总是被描绘为带羽翼的男性婴童——出现在作品中，是在向意大利文艺复兴表达敬意。文艺复兴的数件雕塑作品中还同时出现了天使和海豚。



2 维纳斯的脸庞和胳膊

维纳斯并不为自己的裸体而羞怯，她以慵懒的姿势抬起双臂，端庄沉静地低眉垂顾自己美丽的身体。布格罗绘制此画时，安格尔依旧被尊为技艺最纯熟的女性裸体大师，布格罗选择这种双臂抬升的姿势，大概是追随模仿了安格尔的维纳斯。



3 空中的小天使

这些赞美女神的肥胖小天使的存在主要是为了让观众联想到拉斐尔的《西斯廷圣母》（约1512—1514）中的那两位天使。布格罗的大部分作品，背景都画得很简约，这样做是为了让中心主题看上去更明显。

作者传略

1825—1845

威廉·布格罗生于法国西部拉罗谢尔，1838至1841年间，师从路易·萨基（Louis Sage）接受最初的绘画训练。1842年，随家庭搬至波尔多，考入市立的设计和绘画高等学院。1844年，以圣洛克画像在当地获一等奖。

1846—1874

1846年考入巴黎高等美术学院，1850年赢得罗马大奖。开始在巴黎沙龙展展出风俗画和神话主题作品。

1875—1905

布格罗开始在朱利安学院执教，这里是高等美术学院之外，艺术青年受训的另一选择。1881年，他当选为法国艺术家协会绘画分会的首任会长。

北美土著艺术



将西方意义内涵的“艺术”这个词首次用于界定北美洲的土著物质文化是在19世纪的序幕刚拉开之际。尽管这个词侧重于这些物品的审美价值，但北美土著工艺品没有哪一件是单独为了审美而制作。这些物品利用当地资源制作，都是为了满足日常生活需要；服装、雕塑、陶器和其他视觉表现形式均源于丰富而复杂的土著知识体系。欧洲人到来之前的数千年间，北美土著已创作了大量艺术品；天相学、灵学、权力和政治之间的关联交织只是土著艺术所呈现的众多意义主题中的一部分。环境、语言和社群组织结构的多样化导致北美各地区的艺术传统互有差别。这些相异的艺术形态阐释了土著群落与周遭世界进行互动的方式。同时，通过横跨整个北美大陆的宽广贸易网络，土著族群之间互通有无，新的材料和观念也得以传播，并被整合进各自的长期艺术传统。欧洲殖民统治给土著文明带来的冲击常常是毁灭性的。即使在如此情形下，土著族群的艺术互动也在持续。

第一个千禧年末期（也即公元1000年之前的一段时期），从中美洲引进玉米，促成了北美东南部区域很多部落的定居和发展，其中最大的部



大事记

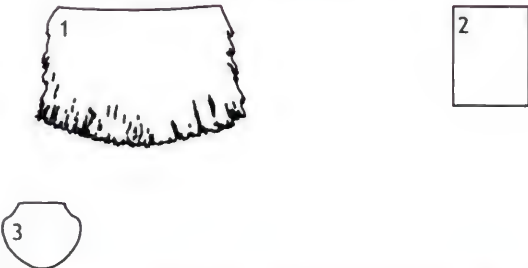
公元前600—公元1150年	1000	1000—1400	约1390	1492	1500—1800
明布雷斯人的陶器兴盛一时，风格特征为几何图案、动物和人类图形。	图勒人及其技艺向东部迁移，影响遍及全北极。	密西西比文化活动的兴旺于整个北美东南部。	哈瓦登诺萨瓦尼人（Haudenosaunee，即居住于长屋的族群）形成联盟。	克里斯托弗·哥伦布（约1451—1506）到达美洲，标志着土著与欧洲人长期接触的开始。	纳瓦霍人从北部区域向南迁移，从普韦布洛人那里习得纺织技术。

族是卡霍基亚（Cahokia），居住于今密苏里州圣路易斯东部。描绘超自然神灵“鸟人”的铜质压花牌（见右图）被认为是卡霍基亚文明的特色，但在其他地区的墓葬土丘中也有发现。这种考古物证的广泛分布证明了卡霍基亚部族在政治、精神和艺术等方面的强大影响力。卡霍基亚的集权政体持续了大概五百年，直至这些土著在1400年左右分散到北美各地。约一百五十年后，来自欧洲的传染病在北美扩散，土著大量病歿，人口直线下降。

北美洲北部，一波又一波的游猎部族在北极区居住，先是古代北极人，然后是多塞特人，最后是图勒人——今因纽特人的先祖。北极圈和次北极地带的审美活动表现在了服装上面。土著妇女设计、缝制和装饰的服装不仅保护穿着者的身体、抵御严酷气候，衣服的图案和材质还与猎手所寻捕的猎物产生关联。小雕刻，比如发现于巴芬湾以南依格鲁利克地区多塞特人生活时期的北极熊象牙雕刻，大都由男性制作，用来保佑狩猎顺利或者向一个强大对手的可怕力量表示敬畏。雕刻之所以小是为了便于携带，这是由时常迁徙的游猎生活方式所决定的。

在北美西北海岸，奇尔卡特人的纺织技艺很出色，制作有长袍、短上衣和裹腰。这些织物通常是用山羊毛和雪松树皮纤维织造。18世纪晚期，通过与生活在更南方的钦西安人通婚，特林吉特人也学会了纺织技术。奇尔卡特的长袍明显体现了地方特色与更广泛区域内共有的审美价值之间的平衡，还体现出男性与女性之间的阴阳平衡，这种平衡在横贯北美的很多土著部族中具有重要意义。拿奇尔卡特人的一张毯子（见左页上图）来说，毯子是用于典礼仪式的，由男人在一块板上画出图形轮廓，再由女人纺织而成。完整的长袍可能是对社会等级地位的视觉呈现，因为这样的长袍只有地位头衔最尊者才可以穿。穿长袍者在族群成员面前慷慨陈词，就更能体现出他的权势，肯定了他对先祖土地的所有权，彰显他的家族历史。

数千年来，制陶是北美西南部很多土著族群生活中不可或缺的一个组成部分。及至20世纪早期，制陶还是普韦布洛（Puebloan）部族女性的主要工作——此时游客对土著陶罐的需求已经远超供给。与她们的阿纳萨齐（Anasazi）先祖一样，霍皮人、祖尼人和其他的普韦布洛（印第安族群）女性都从一些土著人心目中的“圣地”采集陶土，利用一代代承袭改良的技艺来制作和煅烧陶罐；陶器手绘装饰的题材则来自神异梦境和先祖艺术遗产。北美西南部陶器（见左页下图）的几何和人形图案不仅体现出区域特色，还体现了不同工匠的差异化风格。从这些陶器可以看出是哪些文化传统决定了普韦布洛人的世界观。**MS**



- 1 奇尔卡特人的毯子（19世纪）
作者：佚名
材料：羊毛和雪松树皮纤维
尺寸：78 3/4 cm x 180 3/8 cm
藏于美国纽瓦克博物馆
- 2 压花铜牌（约1000）
作者：佚名
材料：铜
藏于美国华盛顿特区史密森尼（自然历史）国立博物馆
- 3 普韦布洛祖尼人水罐（约1880）
作者：佚名
材料：陶土
尺寸：28 cm x 33 cm
藏于美国波士顿美术博物馆

1680	1700—1800	1741	约1820	1830—19世纪70年代	19世纪80年代
各普韦布洛族群联合抗争十二年，将西班牙人赶出新墨西哥，暂时终止了频繁的教学活动。	通过交换贝壳串饰，易洛魁人与欧洲人达成协议。	维塔斯·白令（1681—1741）探险至阿拉斯加和西北海岸，在阿拉斯加西南部建立了第一个俄罗斯人定居点。	海达人开始制作泥质板岩雕刻，卖给欧洲商人当作商旅纪念品。	为了便于美洲开发，全北美的土著被强迫迁移进保留地。	很多重要的土著文化活动——包括太阳神舞蹈仪式——被认定非法，但这些活动仍偷偷进行。

海达族星屋图腾柱 19世纪

作者：佚名



材料：红雪松木
尺寸：高 1136 cm
藏于英国牛津皮特瑞弗斯（Pitt Rivers）博物馆

图像局部示意



海达族图腾柱艺术的创造者是加拿大不列颠哥伦比亚省的海达瓜伊（即夏洛特皇后岛）土著。星屋（Star House）图腾柱是一栋屋子正前部的装饰柱，由当时的柯奥瓦斯（K'ouwas）鹰族酋长阿内特拉斯（Anetlas，约1816—1893）出资建造。他新纳娇妻，举办了类似炫财冬节（potlatch）的庆典，并立下了这根柱子。根据史实资料，这种柱子应该是作为房屋的入口，在柱子最下方的人像处凿刻出一个圆形门洞。柱子上所有的图像都与阿内特拉斯及妻子的家族历史、冠冕标志、社会地位和特权有关；柱子上每个形象的背后都有一个口口相传的历史典故。这些形象是按照从下到上的次序排列的，与人们惯常的观念正好相反，海达柱最下方的形象通常才是最重要的。

艺术家用一根约600树龄的红雪松木（土著语称之为ts'uu）来雕制这根柱子。寻找这根木材他可能已耗时良久——木材须古老、足够高直，木纹年轮要紧致，再经过砍伐、去除上端纤细的树干、将原木后部凿空，最后运回村庄。在村庄中，根据阿内特拉斯及其家族的冠冕标志和血统历史，他利用铁制工具来精心雕琢这根木柱。柱子上的手绘图案遵循了经典的海达风格。黑色颜料部分强化了图案的基础元素，比如乌鸦的喙；红色则描绘出图案的次级元素，比如嘴唇和鼻孔；蓝绿色用来突出眼眶之类的部位。这些独特的颜色是以天然色料研磨成粉再与鱼卵混合而成：黑色是加入木炭而得，红色是加入了红赭石，而蓝绿色则源自一种稀有的含铜粘土。

星屋图腾柱一直树立在位于老马塞特（Old Massett）的阿内特拉斯住宅正前方，直到1910年被出售并运到英国。在海达瓜伊，现在依旧有部族雕刻和这种树立起来的柱子。NC



1 三个守望者

守望者的帽子上有skil，即炫财冬节的圆环；圆环圈数记录了图腾柱主人所举办过的炫财冬节次数。中间的守望者，代表着阿内特拉斯，帽子上起初画有九个圆环，现在只剩下四个，据信是漂洋过海运往英国时，装柱子的货柜不够长，因此将最上面的几个圆环给砍掉了。



2 口中嚼食青蛙的熊

一只熊正嚼食青蛙，下方另有一只熊仔探头而出。与熊一样，青蛙也是图腾柱上很常见的象征物。根据那无牙齿的嘴和蹲伏的姿势，青蛙很容易被认出，它经常被刻绘成面向地面的样子。



3 灰棕熊

灰棕熊露出了尖利的牙齿，它正抓着一个人类俘虏。下嘴唇没有唇饰，说明这个被抓者为男性。早期的文献中记载有柱子的这一部分讲述了这样一则故事：一个猎人偷走了熊妻，因此被熊丈夫杀死。当时的海达人则相信这则故事：一名年轻女子被熊绑架后又被送回村庄，女子后结婚，生下的孩子都是半熊半人。



4 大乌鸦

柱子下方巨大的鹰头很可能表示阿内特拉斯所拥有的冠冕，他的家族有权将大乌鸦形象作为自己的冠冕。乌鸦双翅之间人物的下嘴唇没有坠挂唇饰，表示其为男性。他手中持有的物体，当时的海达人认为是一种海洋哺乳动物。这根柱子现在被安装在一个底座平台上，而在其最初竖立的地方，柱子底部被埋入地下至少2.4米。



▲ 19世纪80年代拍摄的星屋图腾柱照片，位于柱子原本所在地老马塞特（右起第二个）。一处海达人住宅可能竖立起四到五根图腾柱。

海达族泥质板岩雕刻

19世纪初期，泥质板岩雕刻一时风行，海达人以此与欧洲人进行交易。大量此类雕刻完全是为了交易而制作，并非有什么审美或文化诉求。因此，这些雕刻，尤其是最初期的作品，混合了海达土著风格与欧洲特征。这件海达雕刻（见下图）呈现出骑坐在巨鹰身上的三位人物，其中一位的帽子上有青蛙造型。泥质板岩采掘于夏洛特皇后群岛的格雷厄姆岛东侧、斯基德盖特附近的斯莱特恰克采石场。这座采石场的具体位置被严格保密，因为这种黑色板岩在世界上其他地方都未曾发现，海达人要保证对此资源的独享权。天然状态下，泥质板岩为绿黑或灰黑色，雕刻匠人用油料来磨擦并抛光雕刻，使其最终看上去墨黑亮泽，仿佛黑玉。



苏族兽皮袍 19世纪早期

作者：佚名



材料：水牛皮上手绘
尺寸：247 cm × 111 cm
藏于法国巴黎凯布朗利博物馆

图像局部示意



苏族兽皮袍以及其他类似服饰是重要的视觉记录材料，上面绘制有土著男性成员的生存状况。这些部族居住于北美的大平原地区。兽皮袍是裹穿在身上的，兽头部分一般垂挂于穿着者的左侧。每件皮袍都由这些土著战士手绘，描述皮袍主人的生平事迹。手绘叙事的观看次序是从右到左，右上角是开始之处。与敌对力量的遭遇战最为重要，因为在这样的对抗中获胜会给年轻人带来荣耀。皮袍上的每个场景都用虚线连接。手绘场景相当于记忆辅助手段，记录了敌方的攻击、战役的胜利和被偷的马匹。这块兽皮中心线出现的同心圆符号与穿着者经历过的重大战役有关。这些手绘叙事颂扬土著战士的功业，并助战士与神灵世界相联通。神灵给予战士保护，并赐予他们力量，他们才得以胜利。如果没有相应的口头叙事故事作为辅助，通常无法完全看懂这些手绘。很多土著仪式都以野生水牛和水牛捕猎为中心。水牛肉提供食物来源，牛皮则被制成服装或用于搭建棚屋。19世纪80年代，水牛被大规模捕杀，大平原的土著也被迫入住保留地，土著画家们转而使用其他创作媒介来记录部族的重大历史事件。

MS



1 马匹

马匹出现在了皮袍上，这说明其在大平原土著文明活动中的价值。马匹于17世纪由西班牙人引入美洲，之后很快成为实力和财富的象征，也促成了大平原生活方式在社会和文化层面的演变。马匹与引进的枪支火器一起推进了领地扩张和战争效率，骑马猎捕水牛也因此更有成效。



2 人物形象

人物呈现出象形文字般的绘画风格，都只勾勒出轮廓，正面朝向观众。极少数人物画有面部特征，不过根据大平原不同族群的具体发式，还是可以辨识出人物所属的部落。人物躯干都为锥形，伸展的胳膊和弯曲的双腿则传递出动态。19世纪下半叶，因为与西方艺术规范的接触日渐增多，人物的刻画也随之有了更多细节和自然写实倾向。



3 印第安武士战帽

马背上的人戴有头饰，或者说是武士战帽。帽子是用金色的老鹰羽毛制成，只有战功显赫的武士才有资格佩戴。单独的一根羽毛，被称为荣耀羽毛，它是对英勇行为的嘉奖。这些羽毛上都附以刻痕与装饰来指示每一具体的英勇行为。



4 边缘的孔洞

土著妇女制作这些皮袍。边缘的孔洞表明是用了小桩柱来拉伸牛皮，使之干燥。在牛皮上手绘时，大概也是如此撑开。皮革在鞣制时，经常预先切割成两半以便于操作。鞣制过程相当漫长，其中一个步骤是将生皮浸泡到动物脑浆中进行软化。



▲ 约1910年，在南达科他州的罗斯巴德（Rosebud）保留地，拉科塔人斯坎古部落（Sicangu Lakota）一名男性土著——山姆双杀（Sam Kills Two），在悬挂的兽皮上绘制冬季事件。兽皮上每个图像代表了从18世纪末到20世纪初每一年中的一个重要时刻。

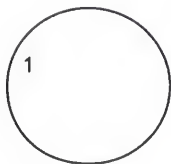
星形图案绗缝棉披

苏族兽皮袍（见左页图）中下部是一位大平原武士戴着形制繁复的战帽。这顶战帽与一种名为羽饰图案的几何图案有关。图案被用以装饰男性穿着的兽皮袍，它由长长的狭窄三角形组成的多个同心圆构成，类似于从战帽的背后所见到的羽毛所形成的纹样。这种纹样传统持续到现在，体现为星形图案的棉披（见下图），通常都由女性缝制。绗缝拼接在19世纪末引入北美，很快与土著文化惯例相结合。虽然材料媒介从兽皮变成了布匹，这种图案的

被服一直被视为重要和显著的象征物，象征着荣耀。在很多世俗和宗教仪式场合都有人身穿这种棉披。



东方主义



1 《土耳其浴女》（1862）

作者：安格尔
材料：木板油画
尺寸：108 cm × 110 cm
藏于法国巴黎卢浮宫

2 《拉格瓦特的巴布-埃尔-伽比马路》（1859）

作者：欧仁·弗罗芒坦
材料：布上油画
尺寸：142 cm × 103 cm
藏于法国杜埃查特博物馆

3 《替罪羊》（1854）

作者：威廉·霍尔曼·亨特
材料：布上油画
尺寸：87 cm × 140 cm
藏于英国利物浦丽翡夫人美术馆。

19世纪的欧洲，有些艺术作品看起来是对近东和中东主题场景的精确描绘，“东方主义”指的就是这种风格。随着蒸汽动力和铁路带来的便利，很多艺术家得以旅行至土耳其、摩洛哥、埃及和阿拉伯半岛。东方主义的艺术特质在于其影像所具有的精确感。一种自然写实的风格让东方主义的作品——无论其实际上是否为精确画像——给人以一种地志学（自然地貌）或民族志学（人种风俗）意义上的真实可信印象。事实上，有些东方主义绘画是基于对东方世界既有的预想观念，因此其画面叙事就表现出明显的偏见。这些被定义为东方主义的画作在主题选材上趋于一致，但风格上的相似程度就没那么高。这些作品包括东方社会、风景和建筑的影像，还有阿拉伯人妻妾成群的闺房生活、伊斯兰苏丹王国和奴隶市场等热门题材。及至19世纪末期，作为一种艺术运动的东方主义风潮已然衰退，但东方情调的图像和主题仍保持着影响力，并延续至20世纪，激发了皮埃尔-奥古斯特·雷诺阿（1841—1919）、亨利·马蒂斯（1869—1954）和保罗·克利（1879—1940）去东方旅行与创作。

“东方”（orient）这个词源自拉丁语，意指“（日出）上升”。绘制东方情调场景这样一种志趣部分是由拿破仑·波拿巴（1769—1821）

大事记

1819	1832	1838	1842	1854—1861	1860
安格尔在巴黎沙龙展示作品，反响不佳。	德拉克洛瓦旅行至北非采风，画了数本速写。	威廉·艾伦（William Allan, 1782—1805）展出《君士坦丁堡奴隶市场》，背景中的蓝色清真寺夺人眼目。	科林·麦肯齐上尉是当时刚结束不久的阿富汗战争中的老兵，他身穿阿富汗的民族服装，请詹姆斯·桑特（1820—1916）为自己画像。	霍尔曼·亨特绘制《开罗街景：灯笼匠人的求爱》，灵感源于其在北非和中东的旅游。	海莉薇·布朗（1829—1901）是最早绘制阿拉伯人妻妾成群的闺房场景的女画家之一。

于1798年对埃及的侵略所引发，而以东方主义的范式去进行创作的艺术家，主要是法国人和英国人。让-奥古斯都-多米尼克·安格尔（1780—1867）的《土耳其浴女》（见左页），构图丰满拥塞，呈现了众多性感肉欲、姿态诱人、光润无瑕的女性裸体。画面的圆形轮廓让人感觉是从一个窥视孔偷看这些裸女，而这个春光无限的场景仿佛是为了让偷窥者一饱眼福才存在。虽然安格尔的作品包含了异国风情图景，但他从未去过东方。安格尔笔下盈溢感官色欲的丰饶裸体与安托万-让·格罗斯（1771—1835）和皮埃尔-纳希斯·盖兰（1774—1833）的作品格调大不相同，后二者都绘制大型历史场景。格罗斯的画作均为宏大史诗，注重于满足法兰西帝国的诉求；尽管这些画面中突出呈现了伊斯兰建筑、服饰与北非的天光云影和地貌，但作品最根本的意图是为拿破仑入侵埃及作辩解。

欧仁·弗罗芒坦（1820—1876）和威廉·霍尔曼·亨特（1827—1910）等艺术家曾赴近东、中东旅行，其作品描绘的场景既有真实的也有虚构想象的。他们绘制风景、古迹和当时的景象，表现出客观纪实的风格。弗罗芒坦绘制有街市场景《拉格瓦特的巴布-埃尔-伽比马路》（见右上图），前景处有士兵在房屋阴影中躲避太阳曝晒。北非和阿拉伯的地貌景观也被用作历史和圣经题材绘画的背景环境。霍尔曼·亨特曾三次游历中东，为的是在作品中体现出真实的场景和精确的地方特色及其细节。《替罪羊》（见下图）描绘了犹太人赎罪日仪式上被用作祭祀牺牲的两只山羊之一，这个场景在《圣经·旧约》的《利未记》中有描述。亨特在死海附近创作此画，并辛苦奔波找到稀有的白山羊来考察写生。羊头上的红色丝带象征着耶稣的荆棘花冠。**AB**



1865	1871	1877	1882	1888	1896
劳伦斯·阿尔莫-泰德马（1836—1912）以受埃及历史和文化启发而创作的绘画建立并巩固了自己的声誉。	让-莱昂·杰洛姆（1824—1904）绘制了《清真寺里的祈祷者》（见288页），这幅欧洲人所作的绘画虔诚地描绘了非基督教宗教场景。	雷顿爵士（Lord Leighton）的阿拉伯大厅开建，其在北非和中东游历时所购的瓷砖被用于装饰该建筑。	俄罗斯犹太人开始修建犹太复国主义定居点，这成为现代犹太复国主义运动的开端。	威廉·布莱克·里奇蒙（1842—1921）绘制《利比亚沙漠：日落》，向浪漫主义（见266页）和印象派（见316页）表达敬意。	希奥多·赫兹尔（Theodor Herzl）的《犹太国》出版，鼓动激励犹太人迁移到“以色列（雅各的别名，见《创世记》）的土地”。

《清真寺里的祈祷者》 1871

作者：让-莱昂·杰洛姆 1824—1904



材料：布上油画

尺寸：89 cm × 75 cm

藏于美国纽约大都会艺术博物馆



让-莱昂·杰洛姆的家人反对他学画，但他还是先后在保罗·德拉罗什（Paul Delaroche, 1797—1856）和查尔斯·格雷尔（Charles Gleyre, 1806—1874）的画室中完成了绘画训练。他旅行至意大利并参观了庞贝遗址，因此早期专画古希腊和古罗马日常生活场景或历史题材。从1853年起，他经常游历土耳其、埃及和小亚细亚，以近东和中东风情的绘画建立起自己的声望。终其一生，杰洛姆关注的都是具体的人物，而不是那些明显的政治主题。从他笔下可以看到穆斯林朝觐者的虔诚、浴室里异域艳情的人体，以及奴隶拍卖黑市的暗流汹涌。

画作中这一特定具体的朝觐场景，尽管不太可能是杰洛姆亲眼所见，但画面精细的细节证明他曾切近观察过这类场所。他绘制这样一个典型场面，表现出了一种强烈的真实感。画中的清真寺是开罗的阿穆尔清真寺（Amr）。1868年杰洛姆游历埃及去探访此寺时，该寺已然废弃。画中看上去似乎无限重复延伸的廊柱营造出一种节奏感，将观众的视线引向远处空空的后墙；整齐排列的祷告信徒在视觉上呼应了直立的廊柱。与这位画家的很多东方风情作品一样，这幅画的创作也是基于他多次旅行期间完成的各式速写和写真素材。杰洛姆的作品中所有虚构想象的场景都采用这种现实主义的风格绘制，其精确的笔触运用和平滑的润饰处理使得画面体现出类似于照片的效果。**AB**



👁 聚焦



1 清真寺内部

杰洛姆尽量真实地描绘清真寺。左侧墙上的祈祷龛位小拱门（或称米哈拉布）指示的是圣城麦加的方向，所有的朝觐者面向此龛位小拱门祈祷。寺里天花板上悬挂有各式灯盏。强烈的透视体现出空间的纵深感。



4 地面上的鸽子

鸽子是唯一打扰清真寺肃穆庄严宗教氛围的元素，它们从右侧远处可见的庭院中进入室内。那些朝觐者专注于虔诚的祈祷，对鸽子的出现无动于衷。鸽子拍打着翅膀、咕咕鸣叫，他们一概置若罔闻。



2 圣人

置身朝拜者人群之外的这个人物是穆斯林圣人。与其他大部分人都不同，他是直接光脚站在地砖上。他只穿着裹腰布，孤立于人群之外，看上去很单薄。他没有裹头布，长发披散，左胳膊上还挂有一只化缘讨饭的碗。



3 富人

与上述圣人的简朴相对照，一个身穿鲜亮红色与金色袍服的人挺立在画面前景中。这是一位富贵之人，其身后的两名随从护卫表明了此人的高贵地位。他没有在公共区的地垫上朝拜，而是拥有私人专属的地毯。



作者传略

1840—1845

让-莱昂·杰洛姆先后在保罗·德拉罗什和查尔斯·格雷尔的巴黎画室受训，后又进入巴黎高等美术学院学习。

1846—1852

他竞争1846年的“罗马大奖”失利，但绘制了很多古希腊和古罗马主题的作品。《诗人阿纳克里翁、酒神巴克斯与丘比特》（1848）赢得巴黎沙龙展二等奖牌。1848年，他与让-路易·哈蒙（Jean-Louis Hamon, 1821—1874）和亨利·皮埃尔·皮柯（Henri Pierre Picou, 1824—1895）协同创建了“新希腊派”团体；三人都曾是查尔斯·格雷尔的徒弟。

1853—1863

与演员埃德蒙·高特同行的1853年君士坦丁堡之旅是其多次近东旅程中的第一次。1856年，杰洛姆首游埃及，受启发绘制了很多宗教和历史场景的阿拉伯题材画作。1863年，迎娶出版商阿道夫·古比尔（Adolphe Goupil）的女儿玛丽·古比尔。

1864—1904

他在生命后期成为雕塑家。1865年当选法兰西学院院士，1869年当选英国皇家学会荣誉会员。

日本艺术



1 《东海道五十三次之离关》（约1834）

作者：安藤广重

材料：木版彩印

尺寸：25.5 cm × 37.5 cm

藏于美国纽约布鲁克林艺术博物馆

2 《诸国泅廻り：木曾路里阿弥陀泅》（1830）

作者：葛饰北斋

材料：木版彩印

尺寸：35.5 cm × 25.5 cm

藏于美国格林斯伯罗市威瑟斯庞艺术博物馆

3 《日本艺术》杂志封面（1888）

浮世绘艺术在19世纪上半叶持续繁荣，焕发出新的活力。葛饰北斋（1760—1849）和歌川广重*（1797—1858）创作的数个系列风景版画相继印制出版。葛饰北斋的《诸国瀑巡：木曾路阿弥陀泅》（画面日语汉字：《诸国泅廻り：木曾路里阿弥陀泅》，见右上图）为典型示例。画面中瀑布流出的圆形空洞，仿佛阿弥陀佛——也即无量光佛的头。画中占据主调的蓝色是北斋和广重两人风景画用色的共同特点。这种称作普鲁士蓝的颜料由复合苯胺染料制成，19世纪初从西方进口，很快就取代了色牢度较差、易于消退的传统植物颜料。

葛饰北斋的《富岳三十六景》（约1829—1833）是里程碑式的作品，奠定了风景画作为流行绘画品类的地位。他的创作给同时代的后进画家安藤广重带来启迪，广重绘制了《东海道五十三驿站：朝辞大名府邸》（画面日语汉字：《东海道五十三次之离关》；关，即东海道途中地名；次，即驿站，见上图）。这一系列作品呈现了沿海的东海道交通干线上的五十三个宿场（驿站），旅行者途中可在此停歇住宿、补充给养。广重在画中描绘了各种旅行者，包括最有权势的封建领主——大名，他们从地方领地长途赶赴江户去拜见幕府朝廷。广重还以其他作品系列持续这种地志学主题的版画创作，比如《名胜江户百景》（1856—1858）提供了19世纪日本风貌的宝贵记录。不同季节的乡村景象让江户的城市居民浮想联

* 或安藤广重，因师从歌川丰广，故名。

大事记

1811	1826—1833	1854	1863	1867	约1868
德川幕府首次批准翻译出版外国图书。	葛饰北斋那极具影响力的《富岳三十六景》系列风景版画印制发行。	日本两百年来首次对西方贸易商开放海港。随后欧洲开始对日本充满兴趣。	祖籍英国的意大利摄影师菲利克斯·贝亚托（Felix Beato，1832—1909）抵达日本。他拍摄的照片使得欧洲艺术家大受启发。	巴黎万国博览会上首次开设了日本展场。	日本革命，明治天皇复辟当权。日本强烈地希望能与西方世界协调一致。

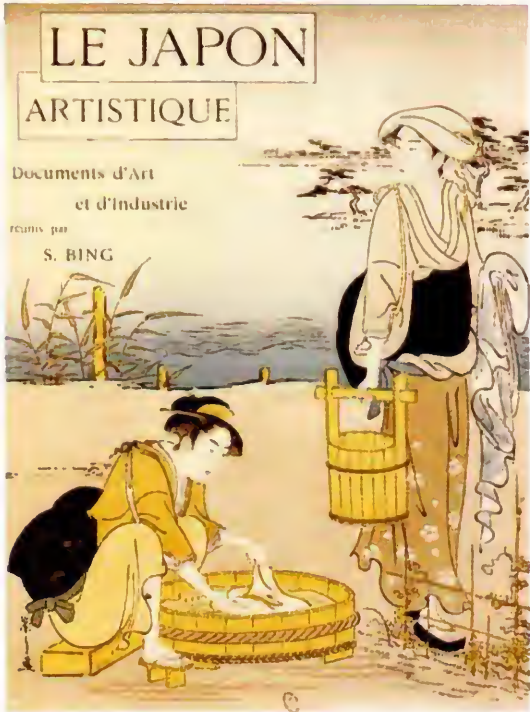
翩，激发起对自然之美的欣赏憧憬，并促使其踏上旅途。当时的江户渐趋动乱和颓废，广重笔下抒情浪漫的日本乡村给人们带来了心理慰藉，他们也借此来逃避社会现实。

19世纪中期，德川幕府的威权开始崩溃，日本面临急剧的社会和政治变革。长期的闭关锁国之后，在英国和美国的施压之下，日本被迫对外开放。1868年，一个武士首领的联盟废黜了幕府，在江户（即今东京）建立了新政权。在“文明开化”口号的引领下，急速的全面西化成为19世纪下半叶的日本主旋律。

1851年的伦敦万国博览会，以及紧随其后的19世纪下半叶于欧洲和美国举办的众多国际博览会，引发了人们对于大型博览会的高度热情。日本政府迫切地想进入这个国际舞台，希望能增加出口，促进日本新政府的经济实力增长。1862年在英国伦敦举办的万国博览会上，大量日本艺术品公开展出，包括浮世绘、青铜器、瓷器、漆器、琉璃工艺品和纺织品。维多利亚女王时代的艺术家开始收罗日本艺术品，日本元素进而成为唯美主义运动（见310页）的明显特征。身为设计师和企业家的克里斯托弗·德雷塞（Christopher Dresser, 1834—1904）专程去日本采购，为伦敦摄政街新开的利伯提（Liberty）百货公司和纽约的第凡尼珠宝（Tiffany & Co）供货。

日本艺术及其工艺品在法国也受到热烈欢迎，艺术评论家埃德蒙·德·龚古尔（Edmond de Goncourt, 1822—1896）的大力推荐更是起到了推波助澜的作用。龚古尔是所有日本格调事物的首倡先锋，推进了西方艺术中“日本风”的兴起。林忠正（Tadamasa Hayashi）是在巴黎开业的日本艺术商人，1890到1901年间，他出售的浮世绘印画据信超过15万幅。印象派（见316页）和后印象派（见328页）运动的艺术家都对浮世绘的动态视觉效果深深痴迷。浮世绘的一些独有特征，比如夸张的透视收缩、不对称构图、单一表面色区块和人物形象的裁切变形，被印象派和后印象派的年轻艺术家们广泛借鉴与模仿。

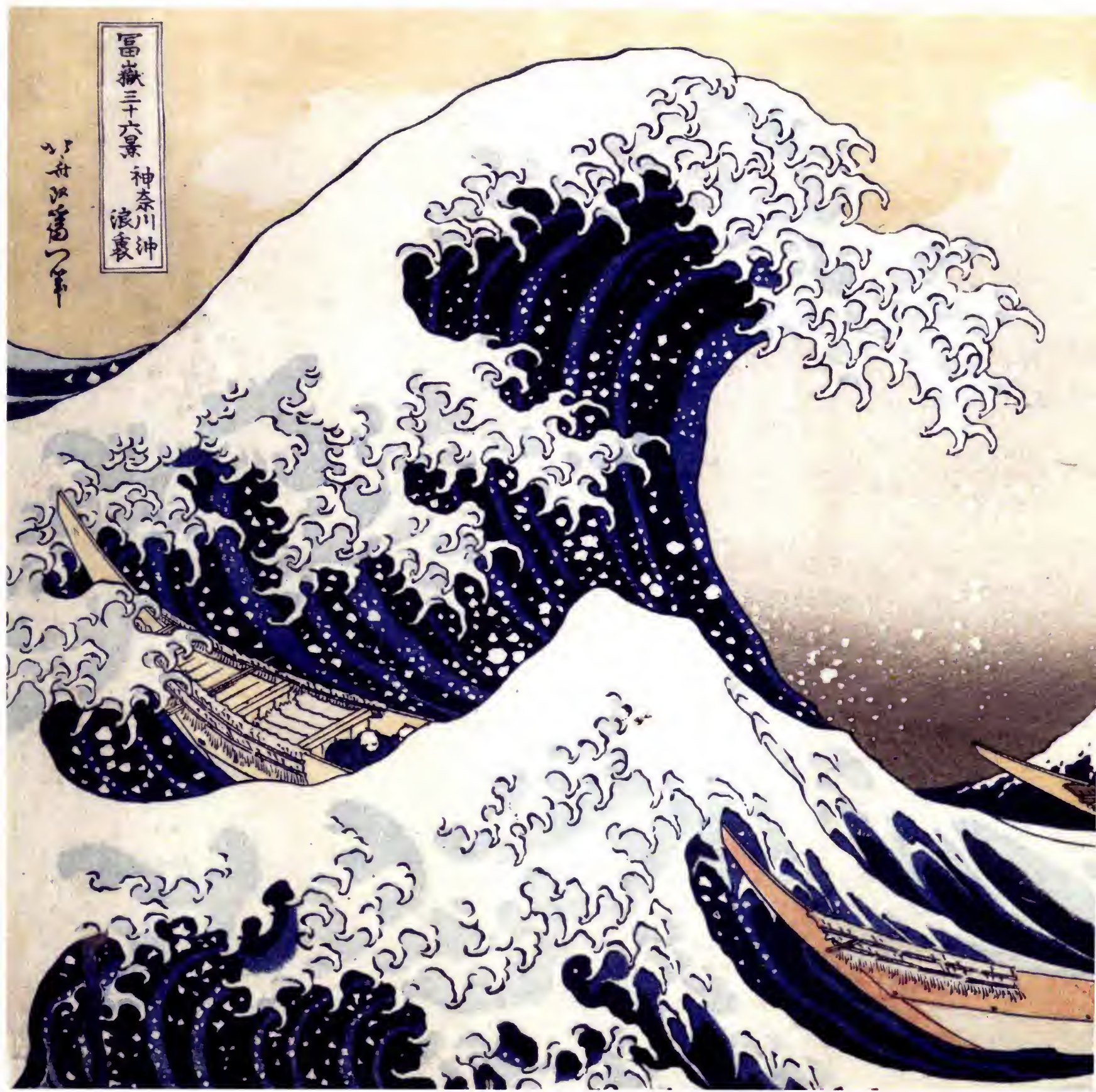
齐格非·“塞缪尔”·宾恩（Siegfried ‘Samuel’ Bing, 1838—1905）是在巴黎经营的德国艺术商，对“日本风”的普及也功不可没。1888年起，他出版了插图月刊《日本艺术》（见右下图）。这本杂志在向欧洲观众传播日本艺术美学的进程中扮演着关键角色。齐格非执著地强调自然事物图案在日本艺术中的重要性。1895年，他的商店“新艺术公司”在巴黎开业，引领了新艺术运动（见346页）的发端并给该运动中最具代表性的法国艺术家埃米尔·格莱（Emile Gallé, 1846—1904）带来了诸多灵感。格莱设计了很多曲线起伏、带有花卉和昆虫纹案的玻璃器皿。**MA**



1872	1876	1878	1885	1890	1891
詹姆斯·麦克尼尔·惠斯勒（James McNeill Whistler, 1834—1903）的速写《画扇子的日本女人》体现出亚洲风格的精微与细腻。	在巴黎的第二届印象派画展中，克劳德·莫奈（1840—1926）展出了《日本印象（身穿和服的莫奈夫人卡米尔）》。	林忠正（1853—1906）抵达巴黎参加万国博览会，随后在巴黎开始其古董字画生意。	吉尔伯特和沙利文的轻歌剧《日本天皇》在伦敦萨沃伊剧院首演。此剧受日本文化启发而创作。	文森特·梵高（1853—1890）写信至家人，论及《花朵盛开的李树》（ <i>Blossoming Almond Tree</i> ，仿安藤广重的《龟户梅园》）是如何受到日本艺术启发的。	玛丽·斯蒂文森·卡萨特（1844—1926）在巴黎展出日本风格的系列蚀刻版画；其之前参观过一个浮世绘画展。

《神奈川巨浪》 约1829—1833

作者：葛饰北斋 1760—1849



材料：木版彩印

尺寸：26 cm × 38 cm

藏于英国伦敦大英博物馆

这是日本艺术中在西方知名度最高的图景之一。《神奈川巨浪》（或按画中日语汉字则称为《神奈川冲浪里》）是葛饰北斋《富岳三十六景》系列画作之一。19世纪初期的江户时代，风景还是浮世绘木版印画的新鲜题材，北斋的系列风景画广受欢迎。18世纪的浮世绘中，风景只是用作人类活动的背景；而在北斋的画作中，自然已经占据中心位置。船上渺小的人类，在狂暴的大海上颠簸，仿佛即将被滔天巨浪吞噬。远处白雪皑皑的富士山背后，阴云笼罩的惨淡天空更增添了不祥之感。这幅作品暗示了人类在大自然的可怕力量面前不堪一击。MA

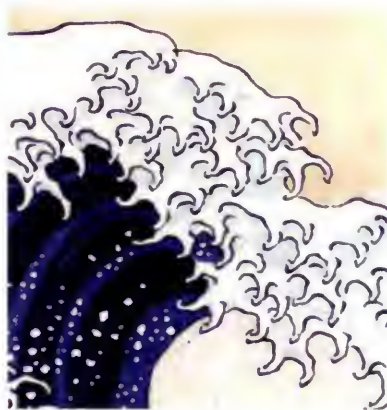


👁 聚焦



1 北斋的签名

北斋的签名出现在画作标题装饰框的左侧。签名为“北斋改为一笔”（为一所画，原名北斋）。北斋漫长的艺术生涯中据说用过多达三十个不同的画作签名。他有不少作品签名为“画狂人北斋”，晚年多签名为“画狂老人”。



2 爪钩样浪花

画面捕捉浪涛达致最高处的一瞬，巨浪随后将吞没船只。浪头水沫那爪子一般的形状使得海浪仿佛是活物怪兽，因而突出了大自然那无可抗拒的可怖力量。船只即将被巨浪摧毁，这一悬念增强了画面前景的张力感，而且与背景中宁静伫立的富士山形成对比。



3 层次丰富的天空

天空颜色微妙渐变，在富士山周围营造出一种阴郁笼罩的云气效果。呈现这种效果的技术叫做“分割”（bokashi），就是在印刷前将木版上的颜色部分刮除。这种技术与很多其他的彩印技巧一起，改变了19世纪木版彩印的风貌。

🕒 作者传略

1778—1803

18岁时，北斋成为胜川春章门生，稍后启用第一个绘画名号“胜川春朗”。建立起技艺纯熟浮世绘师的声誉，专擅绘制市井风俗画和美人图。

1804—1820

他开始专注于风景和日本世俗生活场景的创作。与作家曲亭马琴频频合作，为很多通俗小说和传奇故事绘制插图，并出版第一本画册《北斋漫画》（1814—1818）。

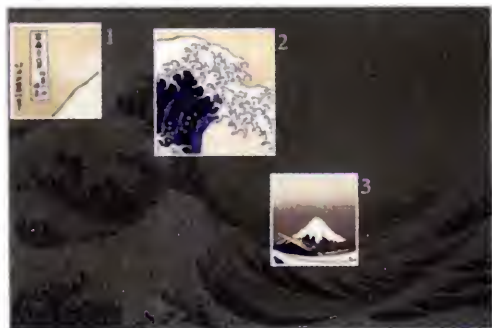
1821—1833

19世纪20年代，北斋事业如日中天，印发了其最受推崇的系列风景画《富岳三十六景》，获得巨大成功。此系列好评如潮，北斋又新创十幅富士山风景画加入专集。

1834—1849

北斋于1834年绘制另一著名风景画系列《富岳百景》，为黑白印画。晚年继续有重要作品问世。北斋一生虽事业成功，却敛财无方，离世时近于赤贫。

🧭 navigator



前拉斐尔派



1 《奥菲莉娅》（1851—1852）
作者：约翰·艾弗雷特·米莱斯
材料：布上油画
尺寸：76 cm × 112 cm
藏于英国伦敦泰德不列颠美术馆

2 《英伦末路》（1852—1855）
作者：福特·马多克斯·布朗
材料：布上油画
尺寸：82.5 cm × 75 cm
藏于英国伯明翰博物馆与美术馆

3 《白日梦》（1880）
作者：但丁·迦百利·罗塞蒂
材料：布上油画
尺寸：159 cm × 93 cm
藏于英国伦敦维多利亚与艾伯特博物馆

1848年，伦敦皇家学会的七个学生组成一个秘密社团，名为前拉斐尔兄弟会。当时，学院首任院长约书亚·雷诺兹爵士（1723—1792）的训喻一直被有效遵循，而学生们则渴望摆脱沉闷的用色、固定不变的主题和僵化陈腐的规范。兄弟会的三个倡行者是约翰·艾弗雷特·米莱斯（1829—1896）、但丁·迦百利·罗塞蒂（1828—1882）和威廉·霍尔曼·亨特（1827—1910）；随后加入的还有托马斯·沃尔纳（1825—1892）、弗雷德里克·乔治·斯蒂芬斯（1828—1907）、詹姆斯·柯林森（1825—1992）和威廉·迈克尔·罗塞蒂（1829—1919）。他们仰慕早期意大利式艺术，对中世纪充满追怀，认为中世纪艺术比自己时代的艺术更自由、更具实验创新特色。他们用前拉斐尔兄弟会的三个英文首字母“PRB”来标注自己的作品。

兄弟会七人当中，有六个是艺术家。威廉·罗塞蒂则是一位志向高远的作家，在伦敦税局有一份全职工作。兄弟会的目标之一是将艺术与文学融合。他们创办了一份月刊杂志《萌芽》（*The Germ*），刊物副标题为“面向诗歌、文学与艺术本真的思考”。杂志几乎无人问津，只出版了四期。尽管杂志在财务盈利方面失败了，但在艺术评论界却受到好评，并在随后数年产生了巨大影响。

前拉斐尔派（意为“拉斐尔之前”）艺术家不辞劳苦，绘画力求忠实于自然本真，经常选择中世纪传奇或罗曼史作为主题。虽然法国印象派（见316页）通常被认为是首创户外作画的“外光派”，但早在此前几十年，前拉斐尔派已经开始在户外自然光线下创作。米莱斯绘制了《奥菲莉

大事记

1848	1849	1851	1852	1853	1854
地下艺术社团前拉斐尔兄弟会（PRB）的首次会议在伦敦高尔街米莱斯的家中进行。	第一幅标注PRB的绘画在海德公园聚会角的自由展览上展出。	约翰·拉斯金在给《泰晤士报》的信中为前拉斐尔派辩护。霍尔曼·亨特与米莱斯首次户外作画。	沃尔纳移居澳大利亚，启迪马多克斯·布朗绘制了《英伦末路》。柯林森在英格兰的斯多尼赫斯特加入耶稣会。	PRB解散。伯恩-琼斯和莫里斯在牛津的埃克塞特学院相见。米莱斯兄弟与拉斯金一起旅行至苏格兰。	霍尔曼·亨特旅行至中东。沃尔纳回到英国。柯林森离开耶稣会，重拾画笔。

娅》（见上图），描绘的是莎士比亚《哈姆雷特》中这位女主人公溺水身亡的场景。画中奥菲莉娅的人物形象是在画室内完成，但其中的植被是米莱斯在一处河岸边耗时多天才画成；画中还加入原剧提到的那些花草，而花草也是在户外完成的。与他的同仁一样，米莱斯首先将画布底色全部涂白，在白底色尚未全干时便开始后继创作。这种“湿白底”使得前拉斐尔派作品的色彩有通透光亮感，类似于文艺复兴初期（见150页）的绘画。在1850年皇家学院的夏季作品展上，米莱斯的早期作品《基督在父母家中》（1849—1850，见296页）招致严厉批评。作家查尔斯·狄更斯（1812—1870）指责画作的现实风格过于野蛮残忍。他还指控兄弟会将“令人反感”的主题——比如卖淫、丑陋贫穷和无艺术感的死亡引入创作。曾经有一段时间，任何与前拉斐尔派有关联的作品，即使其作者并非兄弟会成员，都深受鄙弃。

前拉斐尔兄弟会只存续了五年，但引发的却是英国历史上最具影响力的艺术运动之一。这个团体的成员中也包括G.F.沃茨（Watts，1817—1904）和福特·马多克斯·布朗（1821—1893）。布朗的《英伦末路》（见右上图）也是在户外绘制的，描绘了一对夫妇离开英格兰的情景，他们即将去澳大利亚开始新的生活。画面中强烈的情绪、对阴沉天气下海上光线的忠实再现，都源于前拉斐尔派的理念。马多克斯·布朗持续多年都坚守前拉斐尔派风格，而沃茨的风格则经历了多次革新，曾经有一段时期他还成为象征主义运动（见338页）的支柱人物。

到了19世纪50年代，前拉斐尔派得到推崇并被广泛模仿。前拉斐尔派“第二代”艺术家崭露头角，其中最成功的当数威廉·莫里斯（1834—1896），他还倡导了艺术与工艺运动；其次是爱德华·伯恩-琼斯（1833—1898）。对伯恩-琼斯早期创作影响最大的是罗塞蒂作品中的那种梦幻特质，比如罗塞蒂的插图版画《艾芬-弥儿幽灵少女》（1854）。罗塞蒂后期的作品，比如《白日梦》（见右图），以莫里斯的妻子——本名为简·巴登——为模特。画中女子颇具感官诱惑之美，质感华丽的绸缎衣裙包裹着她的身体，衬托着她的还有装饰风格的背景。伯恩-琼斯也纵情沉迷于描绘通常身穿中古服饰、被作为爱欲对象的女性。这些作品的背景一般是细致描画的自然景观——可参见他的《野玫瑰》系列（约1870—1890）。

除了简·巴登，与前拉斐尔艺术相关的还有其他几位女性。莉齐·希达尔（1829—1862）不仅是但丁·迦百利·罗塞蒂的妻子、模特和文艺女神，她本人也是初露锋芒的画家。玛丽娅·斯巴塔莉-斯蒂尔蒙（1844—1927）是伯恩-琼斯的学生之一，同时也经常充当模特。她的表姐玛丽娅·兰芭柯（1843—1914）是雕塑家，伯恩-琼斯那些最具梦幻魅惑的人像作品中，有很多就是以兰芭柯为原型。其他的前拉斐尔艺术家还包括阿瑟·休斯（1832—1915）——他读过一期《萌芽》，随之有了创作灵感、沃茨的一个成名的学生瓦伦丁·普林塞普（1838—1904），以及约翰·威廉·沃特豪斯（1849—1917）——他将前拉斐尔派艺术延续至20世纪初。LH



1857	1858	1861	1880	1888	1890
马多克斯·布朗组织前拉斐尔派作品画展。曼彻斯特艺术瑰宝展上也有了前拉斐尔派的作品。	莫里斯出版第一本诗集。布朗成立霍迦斯俱乐部，专事展出前拉斐尔派艺术。	莫里斯成立莫里斯-马歇尔与福克纳公司。公司的艺术制品在1862年伦敦国际博览会上大受欢迎。	普林塞普首次展出《1877年的德里加冕仪式》（ <i>The Delhi Durbar</i> ）。此画随后陈列于白金汉宫。	约翰·沃特豪斯绘制《夏洛特女郎》（ <i>The Lady of Shalott</i> ，见298页），其写实风格与中古主题类似于前拉斐尔派早期作品。	伯恩-琼斯展出系列画作《野玫瑰》，描绘了莫里斯诗作中的场景。

《基督在父母家中》 1849—1850

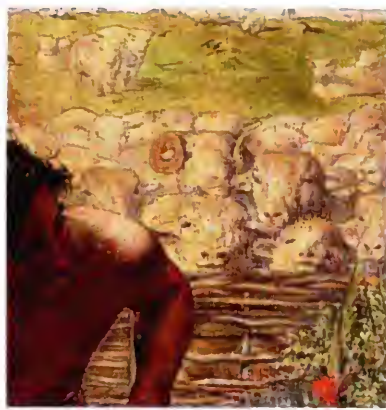
作者：约翰·艾弗雷特·米莱斯 1829—1896



材料：布上油画
尺寸：86.5 cm × 140 cm
私人藏品

这幅画又名《木匠铺》，人物包括约瑟、玛利亚、幼年耶稣、圣安娜、后来被称为施洗约翰的圣安娜之子（玛利亚之弟），以及另一无名成年男子——被猜测是约瑟的徒弟。这个简朴的画面场景位于约瑟的木匠作坊中，有很多宗教意象预言了基督后来的受难。木桌上突出的一根钉子伤到了耶稣的手，他抬起手掌让母亲玛利亚察看。圣母跪在圣子身边，仰起脸庞让耶稣亲她；她满面悲戚，仿佛预见到儿子未来将经受的苦难。约瑟伸手来检视耶稣的伤口，而圣安娜正要拔掉木桌上的钉子。约翰手捧一碗水，来清洗血迹。此画面世之初被指责亵渎神明，但随后得到了认可，并被视为米莱斯最杰出的作品之一，也是前拉斐尔派早期绘画的代表作。LH

聚焦



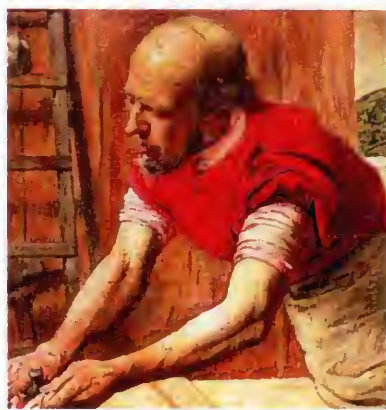
1 羊群

敞开的大门外有一群羊，羊群提示观众耶稣被称为“上帝的羔羊”，指的是他牺牲自己来偿赎人类的罪恶。羊群对眼前场景的关注又喻指耶稣是一个好牧人，虔诚的基督信徒是他的羊群，一直跟随着他。



2 木匠铺

在伦敦牛津街，米莱斯发现了一间木匠作坊，于是开始在那里写生，一呆就是数小时。草图中包括后墙上的工具、角落里的木板和地上的一卷卷刨花。最初的草图中，后墙上的工具被布置成十字架符号图形。



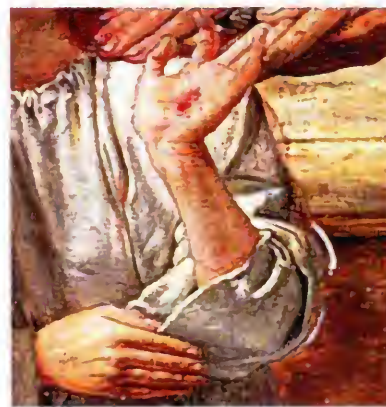
3 劳动者

约瑟裸露的胳膊违背和挑战了维多利亚时代刻板做作的常规俗套。米莱斯将耶稣全家呈现成日常俗人情状，当时的观众对此深感不安和愤慨。几十年后，米莱斯被尊为现实主义大师，但在1850年，人们都认为他亵渎了神圣。



4 约翰

约翰身穿兽皮，这是预示他后来的禁欲苦行。他端着一碗水为耶稣清洗伤口，是在喻指后来他为耶稣施洗，同时也暗示了耶稣后来为跟随自己的信徒洗除罪恶。约翰的姿态很谦卑，仿佛他知道耶稣的圣子身份。



5 受伤的手

画面中充满基督教的象征符号。耶稣的手在流血，看上去像在十字架上受难后留下的圣痕；碰伤他手掌的钉子预示后来把他钉在十字架上的钉子。他出示伤口的手势还与祝福的手势类同，这种祝福手势在成年基督的圣像中已为人们所熟知。

图像局部示意



《夏洛特女郎》 1888

作者：约翰·威廉·沃特豪斯 1849—1917



材料：布上油画

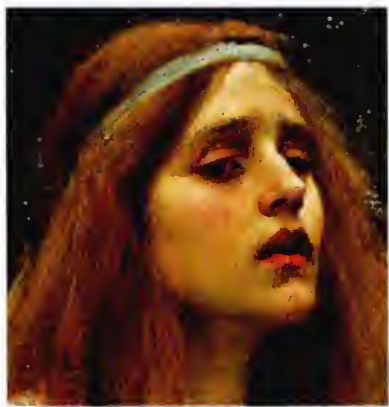
尺寸：153 cm × 200 cm

藏于英国伦敦泰德不列颠美术馆

图像局部示意



这幅画的灵感源于阿尔弗雷德·丁尼生爵士（1809—1892）的同名诗作，诗篇又是基于亚瑟王和圆桌骑士的传奇故事。沃特豪斯寻求以画布呈现诗作内容，他以这几行诗句作为场景焦点：“河面空阔，黯淡寂寥/ 仿佛洞见一切的先知，恍惚迷离……/ 她凝望着卡米洛特/ 面容迟滞如玻璃。”传说中的女郎常年被囚禁困守于河中孤岛的塔楼中，唯一可做的就是纺织。她知道绝对不可向窗外张望，否则便会有魔咒加身；她只有依靠镜中的影像来观看外面的世界。一天，骑士兰斯洛特爵士从此地骑行而过，同时还放声高歌，令她即刻倾心。她放下织机，冲到窗前；身后的镜子随即碎裂，她已被魔咒加身。她逃离塔楼，登船怅然而行；船儿慢慢地沿河漂流，带她去向亚瑟王的宫殿卡米洛特，去向她的死地。沃特豪斯选择描绘女郎登船出发的这一刻——完全没有退路，因为她已决心离家，魔咒难逃。女性摒弃独身禁欲生活去追随命中注定的激情爱恋，这样的主题在维多利亚时代的文学、艺术和传奇情节剧中风行，但夏洛特女郎的故事内涵不仅限于风流韵事。丁尼生在诗中论及人类个体的孤立和更充分地融入社会的必要性，这样的论调被前拉斐尔派艺术家多次采用，尤其是霍尔曼·亨特和迦百利·罗塞蒂。关于丁尼生的这首诗，沃特豪斯原本打算再选取两个场景进行创作。LH



1 女郎的面庞

模特的面部表情和仰头的姿势让人联想到但丁·迦百利·罗塞蒂的《蓓姬塔·碧翠丝》（*Beata Beatrix*, 1864—1870）中莉齐·希达尔的样子。罗塞蒂描绘了诗人但丁心爱的女人碧翠丝将死的那一瞬，而沃特豪斯的女郎也知死之将至。



2 蜡烛和耶稣受难像

船头三根蜡烛，两根已被风吹灭，暗示女郎几乎已在生命旅程的终点。耶稣受难像置于她的前方，喻指她的死也是一种献祭牺牲，女郎将进入升入天堂的通路。



3 漂浮的叶子

水面上的树叶不仅象征生命的晚秋，还暗指维多利亚时代“堕落女子”的观念——屈从于色欲性爱的女人便是堕落的。这里的细节让人联想到米莱斯的《奥菲莉娅》（1851—1852），作品主题类似，也在自然景物中包含了丰富的象征符号。



4 纺织绣品

垂挂在船边的是女郎多年织就的绣品。中间圆环里是她困居塔楼时从镜中看到的世界场景，其中包括骑马的兰斯洛特。这些场景显示出的是正常的生活，而她被剥夺了拥有权，现在她决意去追寻。



5 铁链

女郎右手紧抓的铁链原先是用于将船系靠在岛上的。铁链也有着比喻意义，代表着女郎对莫名魔咒的恐惧，正是魔咒将她束缚在塔楼中的织机边。解开铁链，也就释放了她的恐惧，她因而获得自由。

作者传略

1871—1885

沃特豪斯1871年被皇家学会艺术学院录取。三年后，他的一幅画作入选学院夏季展览。1885年，展出《圣尤拉莉亚殉难》（*St Eulalia*, 1885，见下方图），入选为皇家学院副院士。与他后来的很多作品一样，此画亦关注年轻女性的悲剧命运——在这里，她是因为拒绝信奉异教神而惨遭杀身之祸。

1886—1889

参观1886年米莱斯的艺术生涯中期展览后，沃特豪斯对前拉斐尔运动有了更为深入的了解。他的代表作为1888年创作的《夏洛特女郎》，结合了前拉斐尔派的敏感和法国人朱尔斯·巴斯蒂恩-勒佩吉的自然写实风格。

1890—1913

他放弃经典主题，转而钟情于古希腊和古罗马的神话及魔幻题材。英国林地和海岸景观成为神话故事发生的背景，比如《水泽女仙》（1893）和《许拉斯与水泽女仙》（1896）。他的众多作品描绘了年轻女性裸体，在当时极受欢迎，现在则有观点指斥其有窥阴癖嫌疑。

1914—1917

沃特豪斯的创作回归到历史场景叙事。创作源泉为莎士比亚——画有《暴风雨》中的《米兰达》——和中古时期的民间传奇及罗曼史。

借鉴？抑或只是影响

沃特豪斯是个艺术领域的变色龙。在长长的艺术生涯中，他的风格多有变化。他的很多早期作品显然借鉴了米莱斯和迦百利·罗塞蒂的作品。这种借鉴并非没有人注意到，作家和评论家萧伯纳曾经尖刻地评说道：“沃特豪斯先生的一大特长就是让观众联想到其他画家。”沃特豪斯的古罗马题材作品，比如《圣尤拉莉亚殉难》（1885，见下图），很明显地受到劳伦斯·阿尔马-泰德马（*Alma-Tadema*）爵士的影响。《圣尤拉莉亚殉难》在《夏洛特女郎》之前



三年创作，为沃特豪斯赢得了皇家学会的席位。他在学会的艺术学院执教，很受欢迎。他的很多学生也采用了法国自然写实风格，尤其是在他完成《夏洛特女郎》之后。学生们模仿他的作品，正如他在前期模仿自己心目中的绘画大师。

现实主义



现实主义标志着艺术形式和风格上的双重转变，摒弃了19世纪初学院派艺术（见276页）那种理想化、戏剧化的自然及历史场景绘画实践。1848年，法国二月革命爆发之际，艺术领域发起了非常广泛的革新运动，而现实主义只是其中的一部分。快速的人口增长、连年的粮食歉收和急速的工业化使得乡村和城市的贫困人群生活艰辛、潦倒不堪。这种状况导致了严重的社会动荡，最终发展为二月革命。革命后的临时政府赋予全体男性国民选举权，并提出每个公民都有“工作的权利”。穷人在政治上发出了自己的呼声。现实主义画家对社会和政治变革做出反馈，背弃已有的艺术常规，也回避浪漫主义（见266页）。他们切近观察生活，以近乎照片的自然写实风格去选择普通人和日常事件进行描绘。他们经常以大幅画布来绘制这些场景，特意提升这些画面的视觉规模，以显示其与重大历史事件具有同样的意义。

居斯塔夫·库尔贝（1819—1877）被认为是现实主义运动的引领者，他的《我的画室：七年艺术和道德生活概要与真实寓言》（见上图）明确表达了他的政治和艺术观念及其演进历程。这幅作品中，他将历史场景绘画的庄重宏大风格与画室的现实主义题材结合在一起，因此嘲讽了学

大事记

1830—1832	1848	1848	1850	1856—1857	1857
作家和现实主义的先锋奥诺雷·德·巴尔扎克（1799—1850）发布六部中篇小说，总标题为《私人生活场景》。	沙龙展接受了十幅库尔贝的作品。他与影响力具大的艺术评论家尚弗勒里产生友谊，后者成为他的拥趸。	马克思和恩格斯的激进小册子《共产主义者宣言》由一群德国政治流亡者在伦敦出版。	库尔贝的《石工》（1849，毁于1945）饱含同情，画家为两名农民工画像。这幅画在沙龙展展出时，激起了舆论的愤慨。	作为现实主义运动的理论家，尚弗勒里主编了《现实主义》期刊。	米勒的《拾穗者》在沙龙展公示。因描绘的是乡村穷人的艰辛生活，画作被认为对政治有颠覆破坏的影响。

院派的理想化立场。画面的左侧，是来自社会各阶层的三教九流，贫富皆有，包括牧师、商人、猎人和乞丐。画布右侧则是库尔贝的朋友，包括他的资助人阿尔弗雷德·布鲁雅斯（1821—1877）、哲学家和无政府主义者皮埃尔-约瑟夫·普鲁东（1809—1865）、评论家和小说家尚弗勒里（1821—1889）及诗人夏尔·波德莱尔（1821—1867）。画家本人位于画面中心，伴随他的有一位裸体文艺女神、一只猫和一个孩子。库尔贝对学院派艺术的批评自然遭到既有艺术体制的排斥。1855年巴黎沙龙展的评委接受了十多幅库尔贝的参展作品，但《我的画室》遭拒。一怒之下，库尔贝在1855年的巴黎万国博览会上组织了自己的个人展。他建立起自己的展位，命名为“现实主义”。这次个展中的作品并未卖出多少，但让更年轻一代的巴黎艺术家开始关注库尔贝。展览之后，库尔贝脱离了他早年的浪漫主义风格，转而创作现实主义的风光、海景和静物画，后来又涉及到更具情色意味的题材；后者中包括有两个女性裸体的《沉睡》（*Sleep*, 1866, 见308页）和《世界的源起》（*The Origin of the World*, 1866）。《世界的源起》是对女性阴部直接清晰的特写，一直被禁止公开展览，直到20世纪后期才得以昭示世人。

对都市生活和社会弊病的切近观察最生动地呈现在奥诺雷·杜米埃（Honoré Daumier, 1808—1879）的政治讽喻画和卡通漫画中。他的平版印刷画不断刊登在讽刺性的政治期刊上。杜米埃还绘制有约300幅油画，其中之一是《洗衣女工》（见右图）。这是三幅同题材作品中尺寸最大的，另有一幅在1861年的巴黎沙龙展展出。画面基于杜米埃从自己那可俯瞰塞纳河的画室所看到的场景。画中描绘了洗衣女工带着女儿从停靠在河面的洗衣船上返回上岸的情景。他给了两位劳动者雕像般的尊严和优雅，可媲美任何的维纳斯像。这幅作品是现实主义艺术家对常年无尽辛劳者给予同情的典型例证。这对母女显然很疲惫，幼小的女儿手拿捣衣棒，看起来注定要重复她母亲的辛酸命运。

乡村成为现实主义艺术家的一个重要题材，他们以与前辈画家呈现重大历史事件和神话场景的同样的方式去描绘荒凉凋敝的农村景观。巴比松画派是描绘乡村田园的开路先锋。这个画派因受英国艺术家约翰·康斯特布尔（1776—1837）的田园风景画启迪而组成，领军人物有让-巴普蒂斯特-卡米耶·柯罗（Corot, 1796—1875）、西奥多·卢梭（Rousseau, 1812—1867）、让-弗朗索瓦·米勒（Millet, 1814—1875）和查尔斯-弗朗索瓦·多比尼（Daubigny, 1817—1878）。他们长期停驻在枫丹白露森林附近的巴比松村庄，专注于描绘大自然本身，而不是像以往很多画作那样只是将自然表现为神话场面的背景。米勒尝试在风景中描绘人物，在诸如《拾穗者》（1857, 见304页）这样的作品中，他加入



1 《我的画室：七年艺术和道德生活概要与真实寓言》（1854—1855）
作者：居斯塔夫·库尔贝
材料：布上油画
尺寸：361 cm × 598 cm
藏于法国巴黎奥赛博物馆

2 《洗衣女工》（约1863）
作者：奥诺雷·杜米埃
材料：木板上油画
尺寸：49 cm × 33 cm
藏于法国巴黎奥赛博物馆



1865	1867	1867	1871	1871	1872
因其色情特质，马奈的《奥林比亚》在沙龙展上公示时，引起舆论震惊。	在巴黎万国博览会举办地附近的阿尔玛宫，库尔贝与马奈联袂举办个人展。	马克思《资本论》第一卷出版，论述了将机械引入生产劳动的意义。	巴黎围城之后，法国军队于一月战败，法兰西-普鲁士战争结束。	巴黎公社在三月成立。库尔贝入选公社委员会，任艺术家联合会会长。	因参与巴黎公社，库尔贝被监禁，他在狱中所绘制的作品遭到巴黎沙龙展的拒绝。

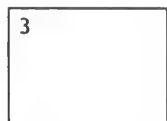


了农夫村妇之类的劳动者。

卢梭喜好在纯然户外光线中绘制风景。他的画作中虽然也包含人物，但人物总是在风景中被矮化，以此突出大自然的威力和相形之下人类的渺小脆弱。整整二十年间，他那些满溢着忧郁伤感的绘画经常被巴黎沙龙展拒之门外，因此艺术评论家托勒（Thoré）戏称其为“沙龙展空门总冠军”。巴比松画派风格明显体现在柯罗的风景画中，比如《芒特：从树木之间看到的教堂和城镇》（约1865—1870）很写实地描绘了自然景物，对树叶和光线效果的处理非常精妙。不过，柯罗常用的珍珠色调和对光影表现的兴趣使他与其余巴比松画家有所差别，并让他成为印象派（见316页）的先驱。尽管他的早期作品精确描摹大自然，像制图员那样关注轮廓线和图形清晰度，但他后来的作品却日渐呈现出印象派风格，采用概略手法表现出风景的特质，而不是明确地呈示景物。

爱德华·马奈（1832—1883）与先辈库尔贝一样，也希望摆脱学院派艺术的桎梏。他的作品在题材选择和绘画技巧的双重层面上弥合了现实主义和印象派之间的差异。马奈绘制的日常景观中以乞丐、流连于咖啡馆和小酒店的普通人为重点，这种作品不仅背离既有的艺术陈规，也挑战了大众的审美观念。如同库尔贝晚期的创作，他的作品也时常引起争议：《奥林比亚》（1863，见306页）中的裸体女模特被明确认同为一个世俗的巴黎妓女，但裸女摆出的却是提香的作品《乌尔比诺的维纳斯》（1538）中女神的姿势，此作被认为可耻地亵渎了经典。马奈虽然受库尔贝影响，但从未进入库尔贝的核心朋友圈，而且马奈构图的剧场舞台感和黑色线条的应用也让他的作品与先辈库尔贝的有明显区别。

库尔贝拒斥理想化，专注于精确再现画家眼中所见的影像，对后世的年轻画家影响很大，比如1861年曾在库尔贝画室学习的亨利·范汀-拉图尔（Henri Fantin-Latour，1836—1904）。拉图尔以肖像画和静物画而闻名，尤其是花卉静物，比如《细长香槟酒杯中的玫瑰》（见右页上



3 《在废矿坑捡煤块的穷人》（1894）

作者：尼古拉·卡萨特金

材料：布上油画

尺寸：80 cm × 107 cm

藏于俄罗斯圣彼得堡俄罗斯博物馆

4 《细长香槟酒杯中的玫瑰》（1873）

作者：亨利·范汀-拉图尔

材料：布上油画

尺寸：38.5 cm × 31 cm

私人藏品

5 《轧钢厂》（1875）

作者：阿道夫·门采尔

材料：布上油画

尺寸：153 cm × 253 cm

藏于德国柏林新国家美术馆

图)。花卉静物画可能被认为与反抗传统陈规无关，但法兰西美术学院把水果或花卉静物认定为最低层次的绘画品类，正是因为意识到这一点，拉图尔才与其背道而驰。他回避宗教、文学和历史题材，选择绘制这些纯粹取悦于视觉美感的静物图像。他熟练机巧地使用色彩，作品清新、富有活力而引人注目。拉图尔以绘画实践驳斥了学院派的狭隘成见。

现实主义运动并非仅限于法国。及至19世纪中叶，日益增强的社会觉醒与对民主及个人自由的信念导致政治抗争在奥地利、德国和意大利相继爆发。德国哲学家卡尔·马克思（1818—1883）和弗雷德里希·恩格斯（1820—1895）宣扬的社会主义则强调社会平等和财富公平分配的理想。这种观念意识成为众多现实主义艺术内在的呼声与精神。1870年，一群现实主义艺术家在俄国成立了“艺术巡回展览协会”，这个团体举办展览，试图将艺术带给大众。协会的成员因此被称为“巡回画家”或“巡回展览艺术家”。尼古拉·卡萨特金（Nikolai Kasatkin，1859—1930）是协会成员之一，他以描绘乌克兰顿涅茨河谷盆地工人和矿工的风俗画而成名，《在废矿坑捡煤块的穷人》（见左页）便是其中一例。画面中站立的女人直视观众，呼唤人们关注穷困者那无望的生存状态和日常的艰辛挣扎。

19世纪也是欧洲工业化和科技快速进步的时期。尽管在一生中，阿道夫·门采尔（Adolph Menzel，1815—1905）作品的风格和内容主题多有变化，但仍被认为是德国最重要的现实主义画家，因其鸿篇巨制的作品检视了工人阶层的生存和生活状况。为了创作《轧钢厂》（见下图），门采尔在波兰南部的霍茹夫（当时叫柯尼格苏特，属于普鲁士王国的一部分）钢铁厂写生，画了150多幅研究草图。画面中那种刺激眼球的现代工业感让作品一举成名、引起轰动。作品很快便有了一个广为人知的别名——“现代独眼怪”。这一标题将产业工人生活的严酷现实提升至神话的层次，被比拟为独眼巨人塞克罗普斯（Cyclops）。ED



《拾穗者》1857

作者：让-弗朗索瓦·米勒 1814—1875

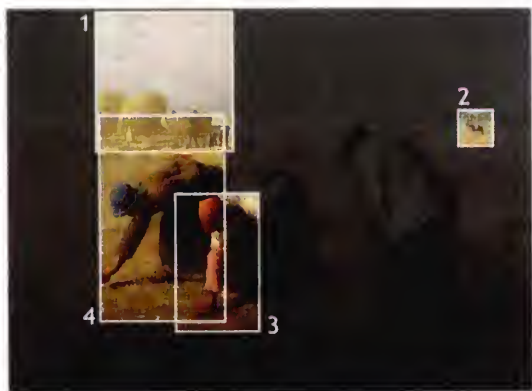


材料：布上油画
尺寸：83.5 cm × 110 cm
藏于法国巴黎奥赛博物馆

让-弗朗索瓦·米勒与巴比松画派关联密切。这群艺术家常驻巴黎郊区的一座小村庄进行创作。他们共同致力于探索一种更自然的风景画风格。米勒以农民劳动者为题材的现实主义作品尤其引人瞩目。这些乡村场景在当时颇受争议，因为画幅尺寸都比较大，而如此尺寸以往只用于经典或历史叙事题材。米勒赋予《拾穗者》中的三位村妇以强烈的尊严感。画面中农妇的劳作必定令她们腰背酸痛、精疲力竭，其中二人正捡拾收割后残留的麦穗，第三人则在整理系扎她那收获可怜的围兜。妇人们凝滞的表情和粗糙厚重的身姿强化突出了劳作的艰辛。她们身后的背景则一派谐和：农民们在一片金色的田野中收获丰盛的谷物。米勒采用光影的对比来强调当时的社会阶层分化。

米勒执著于探讨农民阶层与土地之间的关系，但并不寻求在创作中公开鲜明地表露政治姿态。他更多地将作品视为个人情感的传达，《拾穗者》便体现了他忧郁的精神特质。1857年，此作在巴黎沙龙展公示，评论家就画面主题提出的观点分化严重，分歧背后的缘由自然是各自不同的政治信念。共和派盛赞此画是对乡村劳动者的现实写照，充满尊严；而保守派则对画作的进步特质持戒备心理，认为此作对社会的稳定起着颠覆破坏的作用。米勒的作品深广地影响了文森特·梵高，后者也对农民和劳动阶层表现出同情怜悯。ED

图像局部示意





1 风景

米勒的风景绘画出类拔萃，更以对乡村场景的自然主义描绘而闻名。《拾穗者》中是一幅田园牧歌的场景，人们沐浴在日落的温暖光线中。诗意景观与三位拾穗者的辛酸劳作构成鲜明对照。



2 地主

背景中马背上的孤立身影为地主，他正在监察农夫们收割庄稼。米勒将地主画成模糊静止的形象，只在远处悠闲旁观，由此更突出了前景中村妇的困苦劳作。



3 捡拾谷物

“捡拾”这个词是指在田地主人已经收获之后去捡拾残留的零碎谷物。三位农妇的姿势分别呈现出捡拾动作的三个阶段：搜寻零碎残留、捡起来和放进围兜状腰包布袋。当时的收获季节，法国农民的例行劳作就是如此。约有十年时间，米勒都在研究思考这一题材。他将观众的注意力引向前景中农妇的劳作而非远景中地主的大丰收。



4 蓝色和红色的帽子

村妇的帽子的强烈色彩在柔和的金色风景中显得很抢眼，落日余晖更强化了这种鲜明色调。这些生动的色块将观者的视线引向弯腰的两位农妇，让人们切近察看农妇的手。红色和蓝色的帽子与白色的衣袖一起，让人想起法国国旗。这是对19世纪法国政治动荡的重要象征和暗示。

作者传略

1814—1836

让-弗朗索瓦·米勒生于诺曼底格鲁奇村庄一个富裕的农业家庭。少年期便学艺，师从肖像画家保罗·杜莫歇尔。

1837—1844

他于1837年到达巴黎，在高等美术学院跟随保罗·德拉罗什学习两年。此阶段主要绘制肖像画和小型田园场景。1848年首次有作品入选沙龙展。1841年迎娶第一个妻子宝琳-维吉妮·欧诺，几年后妻子便辞世。

1845—1859

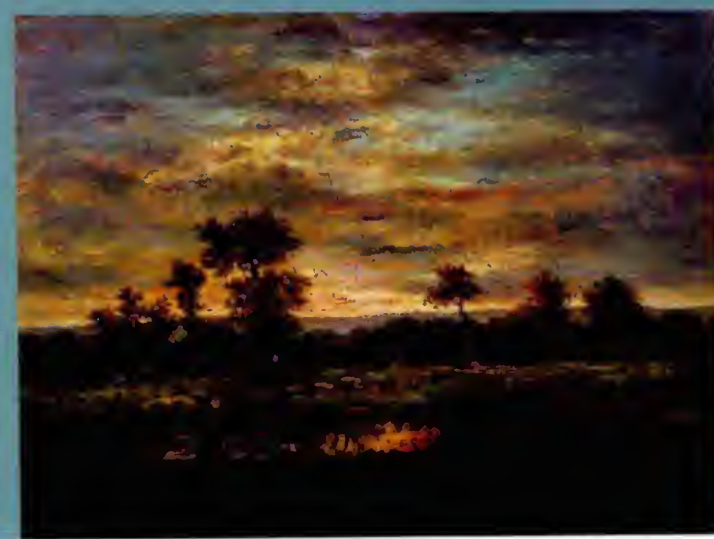
19世纪40年代，米勒在巴黎结识了几位画家，这些人后来加入他的巴比松画派，其中包括康斯坦·特罗雍（1810—1865）和纳西斯·迪亚兹（1807—1876）。1849年，米勒定居巴比松，迎来创作盛期，绘制风景和劳作的农民。他的农村题材三部曲——《播种者》（1850）、《拾穗者》和《晚祷》（1857—1859）——标志着艺术生涯的转折点，不过这些作品在当时并未受到普遍好评。

1860—1875

19世纪60年代，米勒拥有来自世界多国的主顾，但经济状况依旧不稳定，直到死前不久才真正改善。他后期的作品为纯风景，人们对此也更有争议。

巴比松画派

让-弗朗索瓦·米勒是该画派的创始成员之一。这些画家以现实主义风格创作，主要绘制风景。他们长期停驻于枫丹白露附近的巴比松村庄，创作大多取材于周边环境，西奥多·卢梭的《林地边的池塘》（见下图）便是一个例证。他们力求使作品达到最大限度的真实自然，仅采用简单的绘画主题，并对细节关注入微。在浪漫主义（见266页）运动尚盛极一时的主流风潮中，这些画家们自觉地转向现实主义。除了西奥多·卢梭，巴比松画派产生的其他重要现实主义画家还包括查尔斯-弗朗索瓦·多比尼。



《奥林比亚》1863

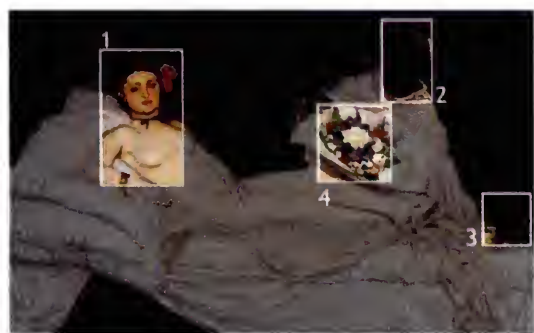
作者：爱德华·马奈 1832—1883



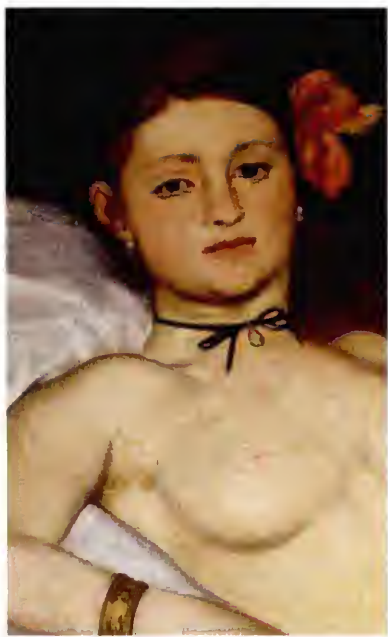
材料：布上油画
尺寸：130 cm × 190 cm
藏于法国巴黎奥赛博物馆

在19世纪拿破仑时代的法国，爱德华·马奈的《奥林比亚》激起很大争议。他公然描绘了一个摆出床头卧靠姿势的巴黎妓女，与其一年前绘制、以艺术家社交场景为题材的《杜伊勒里花园音乐会》大相径庭。尽管可以将《奥林比亚》置于女性裸体这一更宽泛的语境中来考察，裸女的姿势类似于提香的作品《乌尔比诺的维纳斯》（1538）中的女人，但此画明知故犯地缺乏寓意，似乎纯粹是为了表现裸体，与经典题材中的裸体根本无涉，因此引起了舆情愤慨。19世纪艺术中，只要主题人物是经典叙事中的水泽女仙或类似女神的形象，女性裸体就完全能被接受。但《奥林比亚》中的裸体人物只是一个名为维多利恩·缪伦（Victorine Meurent, 1844—1927）的普通女人，身兼马奈的模特和伴侣。此画场景为当代陈设，女人发间饰有粉色兰花，并佩戴着首饰且穿着鞋，所有这些元素都让观者意识到她是非自然地故意裸体，认为这是一个妓女在展示风情。脚上只穿一只拖鞋，象征着丧失纯真，而兰花是性感的常规象征物。

图像局部示意

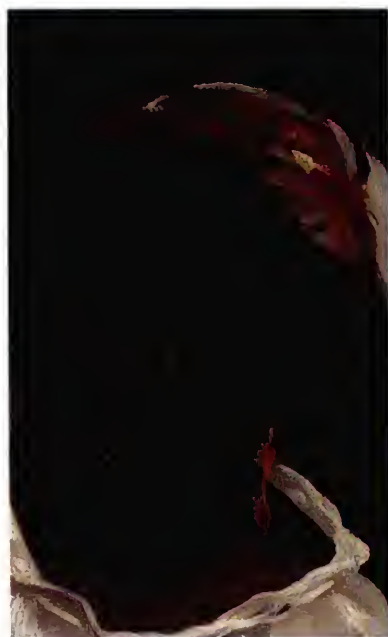


马奈以这幅作品宣扬一个现实主义艺术主张，那就是以直接坦率的方式去描绘日常生活。这里的人体不像经典作品中的裸体那样以平滑圆润的理想化风格绘制，实际上，惨白刺目的光线给画面添加了一些肃杀野蛮的感觉。作品在1865年巴黎沙龙展首次公示，当时的观众认为此作粗俗不堪，完全不适于展出，这样做浪费了沙龙展那令众多艺术家垂涎的陈列空间。裸体女子以对抗的神情看向画面之外，显然缺乏足够的谦逊。衣饰整齐的黑人女佣是另一个争议焦点，在研究后殖民时代的学术圈中，这位女佣被当作画面的中心人物，引发了人们持久的讨论。ED



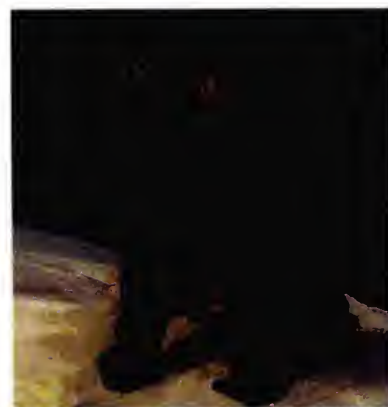
1 裸体女人

在经典高雅的艺术中，裸体是一个转义代名词，也就是指艺术成就的最高典范。马奈的《奥林比亚》未曾受到这种礼遇，因为这里的裸女是后天的肉体裸露，而非像神话经典人物那样的天生裸体。她身上的装饰品，特别是珠宝首饰，把她呈现为一个妓女形象。因此，与浪漫主义时期很多历史叙事绘画中的寓意性裸体相比，这个裸体女子被置于世俗低贱的层面。



2 黑人女佣

黑人女佣的肖像原型叫劳拉，她在此作为职业模特出现。考虑并回顾艺术历史经典中黑人女性居于从属地位的传统，她在此就有了符号图形般的意义。她站着，衣服穿得一丝不苟，手捧大花束，鲜花很可能是女主人的主顾所送。裸体女人完全无视女佣的存在。她们身体之间的分隔物更强调了两个女人之间的情感距离。



3 黑猫

黑猫是迷信的象征，也暗示此画所描绘的内容在性质上属于一大“禁忌”。黑猫被安置在劳拉的一侧，其用意就更显清晰：黑猫让人们去关注此画展出时代对于黑人女性社会地位和性别角色既有的成见。



4 花束

花束是女性性别角色的传统象征，并让观者充分意识到画面场景有着高度的性别倾向。花卉的图案还被衬托表现在裸女身下长沙发椅铺垫着的床品织物花式上，这些织物进一步强化了她身为普通妓女的身份地位。

作者传略

1832—1845

爱德华·马奈生于巴黎一个中上阶层家庭，其父为法官并反对儿子的职业选择，但马奈常被叔父带去参观卢浮宫。1845年，马奈开始其最初的绘画课程。

1846—1860

他临摹卢浮宫的古代欧洲大师作品以提升技艺。19世纪50年代期间，游历欧洲，参观奥地利、德国、荷兰与意大利的博物馆。1850至1856年，师从托马斯·库图尔（1815—1879），随后开办自己的画室。

1861—1869

1861年举办的沙龙展上，马奈展出了《西班牙吉他歌手》（1860），大受好评。不过，良好的声誉并未保持多久，1863年，《草地上的午餐》因公然表现裸体情色主题而引发舆论声讨，并被沙龙展拒之门外。《奥林比亚》也是同样富有争议。尽管不是自觉情愿地，马奈无意间荣膺前卫派倡领者的盛名。

1870—1883

在朋友和女画家贝尔蒂·莫里索（1841—1895）的激励下，马奈开始户外作画，绘制巴黎生活场景，作品包括《咖啡馆演唱会》（1878）。马奈后期的作品则受印象派影响，肖像画《贝尔蒂·莫里索》（1872）便为例证。40多岁时，马奈遭遇严重的健康问题，51岁时英年早逝。

维纳斯画像

画裸体维纳斯像是存在已久的传统，与其相关的作品众多，比如提香的《维纳斯与鲁特琴演奏者》（*Venus and the Lute Player*，约1565—1570，见下图）。《奥林比亚》正是受此传统启发而作。人们完全可以接受裸体维纳斯，因为这位女神是寓言或神话中的人物。意大利文艺复兴经典作品中的裸体很常见，19世纪的艺术观众对此也应该相当熟悉。不过，现实主义画家以不同的、非理想化的风格描绘女性裸体。《奥林比亚》1865年展出时，马奈遭到异常严苛的批驳；而居斯塔夫·库尔贝的裸体作品，也因其强烈的情色内涵在19世纪大部分时期都被禁止向公众展览。



《沉睡》 1866

作者：居斯塔夫·库尔贝 1819—1877



材料：布上油画
尺寸：135 cm × 200 cm
藏于法国巴黎美术博物馆

这幅描绘了两个裸体女人以情爱姿态交缠拥抱的色欲场景的绘画是受土耳其外交官和收藏家卡里尔-拜（Khalil-Bey）委托而创作的。由于从未考虑过向公众展出此作品，因此居斯塔夫·库尔贝拥有了更大的自由去完成选定的题材。画家赋予画面人物的表情、动态和在场的状态，都显示出画家在真实努力地再现眼前亲见的一切。因为背离艺术和社会常规，库尔贝的作品很难在巴黎沙龙展展出。同一年，他还创作了另一幅极富争议的作品——《世界的源起》，它是对女性外阴直接清晰的特写。

ED



1 乔安娜·希菲楠

这一女性形象的模特是乔安娜·希菲楠，她是在库尔贝的作品中反复出现的艺术女神。其为爱尔兰裔美国人，白皙的肌肤与棕红色长发让她成为一个理想的模特。库尔贝的裸体绘画背离了经典的处理方式，涉及色情性爱，这让与其同时代的人大为惊骇。



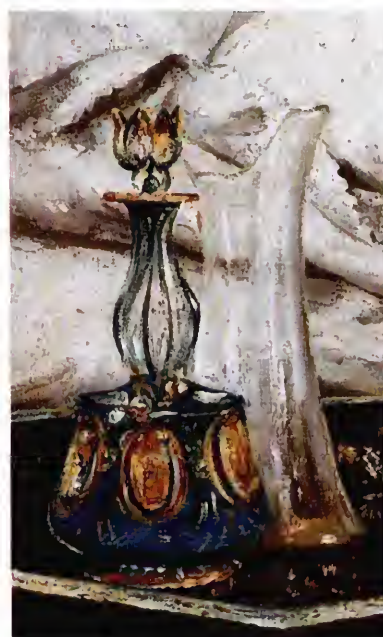
2 花瓶

与马奈的《奥林比亚》（1863，见306页）类似，此画的构图中亦包含花束。花束出现在画布角落作为装饰点缀，而瓷釉瓶中的花朵也象征着女性的性感，女性情爱正是作品的中心主题。花朵在这里是被“约束”限制在子宫状的花瓶中，与两个沉睡裸女很可能刚结束的情欲放纵构成对比。



3 首饰

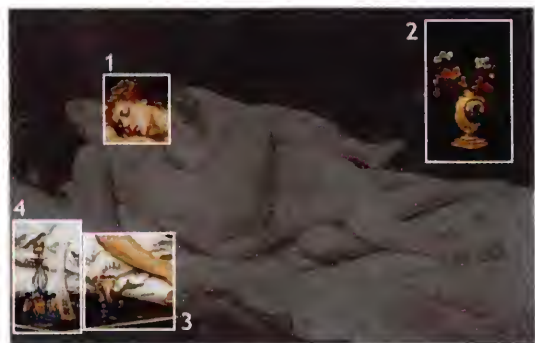
散放斜拖到床侧小桌的珠宝以及床上散落的首饰呈现出一种纵欲的颓废感，这种气息弥漫于整个画面。丰富的颜色设计——蓝色的窗帘帷幔、粉色的床单和白色的珍珠——将场景氛围渲染得更加骄奢淫逸。



4 玻璃器皿

现实主义画家的一个核心追求就是传达身边的现实，专注于用画笔呈现眼之所见。床边桌柜上的彩色玻璃陈设品就证明了画家的这种追求。现实主义画家也经常尝试表现透明的玻璃器皿。这些物品的细节对画面整体并不重要，但画家对这些物品的观察非常精确。17世纪荷兰艺术中的静物画和室内生活场景画对库尔贝有一定影响。

图像局部示意



唯美主义



这一强劲的艺术运动主要发生于英国和法国，肇始于19世纪中叶至末叶，最初是受到诸如但丁·迦百利·罗塞蒂（1828—1882）等前拉斐尔派（见294页）画家的影响。这一流派给予情绪、图像外观和视觉愉悦以高度关注，画面叙事、其意义和功用则都沦为次要指标。一位法国评论家描述道：“所有人都开始崇尚和追求美……女人们将头发剪短，修成各种造型，所穿的裙装突然换成了15世纪的样式，颜色也多为深暗色调，而男人们则相反，留起了长发卷。”这样的日常潮流感受，再加上幽默杂志《潘趣》（*Punch*，意为笨拙滑稽）上的文章漫画以及（幽默剧作家）吉尔伯特和（作曲家）沙利文合作的轻歌剧《忍耐》（1881）的冷嘲热讽，给纯粹的唯美主义带来了负面的舆论压力。实际上，这场运动包容了一系列错综纷繁的观念，但都坚持一个关键的理念核心，那就是以审美客体（艺术对象）本身的意义和重要性为唯一追求，并独立于所有的社会、政治、宗教或道德意义上的诉求或准则之外。维多利亚时代传统的艺术价值观强调作品的社会内涵，并要促进公众的进步；而这场运动是对传统的强烈反拨，并为现代主义艺术的孕育发端提供了土壤。

法国诗人和艺术评论家泰奥菲勒·戈蒂耶（1811—1872）尽管不是首倡者，但他普及推广了“为艺术而艺术”的口号。这个口号最初是强调工艺技术的价值，但现在与唯美主义融合，则是在倡导艺术领域纯粹的审美视角以及艺术家对审美追求的自我放纵和对作品的虚饰。唯美派采用精

- 1

1 《白色交响曲第3号》（1865—1867）

作者：詹姆斯·麦克尼尔·惠斯勒

材料：布上油画

尺寸：52 cm × 76.5 cm

藏于英国伯明翰贝克美术研究院
- 2

2 《盛放》（1881）

作者：艾伯特·摩尔

材料：布上油画

尺寸：171 cm × 71 cm

藏于英国伯恩茅斯罗素-柯蒂斯画廊

大事记

1864	1868	1871	1872	1876—1877	1877
雷顿勋爵（1830—1896）在伦敦开建雷顿府邸，为唯美主义建筑的开山之作。	摩尔展出《四重奏：一名画家向音乐艺术致敬》，将艺术与音乐这两个唯美的世界融合在一起。	惠斯勒绘制《灰与黑的排列：惠斯勒之母》，这是其作品标题中首次使用“排列”一词。	比亚兹莱出生，后成为唯美派主将。	惠斯勒设计伦敦的孔雀厅，蓝绿色的墙壁、铜和金的箔片装饰以及那种东方韵味，都是公然张扬的唯美主义特质。	柯茨爵士与布兰琪·琳赛夫人在伦敦开设格罗斯文纳画廊，展出英国皇家艺术学会所拒绝的唯美派作品。

妙而复杂的色彩组合激发观众去将绘画全然当作一种装饰艺术形式来欣赏。要完全领略作品的艺术观赏价值，就需要剥离所有关于主题意义的考量。

亲英派的美国画家詹姆斯·麦克尼尔·惠斯勒（1834—1903）与爱尔兰出生的作家和才子奥斯卡·王尔德（1854—1900）是声音最响和最时髦、招摇的两位唯美主义代言人。在王尔德看来，无目的功用的美就是一切，艺术根本无所谓道德不道德，“生活模仿艺术”。惠斯勒那恬静柔和的《白色交响曲第3号》（见左页）在观者心中唤起了一种平静和沉思的慵懒倦怠情绪，其在画面格调上是明确无疑的唯美主义特质。《纽约时报》对此画评论道：“画面缺少动态，人物态度显然柔和慵倦，构图的垂挂曲线让画面效果体现出现代性的新颖疲倦感。”

在描绘泰晤士河的《夜曲》系列（19世纪60—70年代）中，惠斯勒更进一步地疏离了叙事和场景再现的传统，只完全关注颜色、情绪和形式。《黑与金的夜曲：烟花散落》（约1875，见312页）让评论家约翰·拉斯金（1819—1900）大为光火，因为拉斯金认为艺术应该忠于生活并具有道德教化功用。1885年，惠斯勒在伦敦、牛津和剑桥举办“十点钟”讲座，显示出其审美信念所达到的深广程度。在讲座中，他对当时的艺术和家具装饰品的中古风尚表示蔑视和嘲讽，并将真正的艺术家定义为神一般的人物。这些人物超脱于普通生活之外，有着独特的能力去发现美并提升改进自然之美。

唯美主义的另一重要画家艾伯特·摩尔（1841—1893）起初受前拉斐尔派影响，但很快便转向唯美主义风格，注重于美和感官愉悦的诉求。摩尔与惠斯勒相互欣赏。他们与当时的很多唯美主义者一样，都将音乐看成是完美的艺术形式，认为音乐融形式与内容于一体，对传统的题材或主旨都弃之不顾，因此他们的一些作品以音乐词汇命名。摩尔的《四重奏：一名画家向音乐艺术致敬》（1868），为现代音乐家穿上了古典服饰。画面形态让人联想到浮雕横饰，透露出画家对于古代雕塑的欣赏热爱，但这种热爱也仅限于形式之美。古典雕塑的元素，还有日本浮世绘的装饰风格，共同体现在《睡中少女》（约1875，见314页）和《盛放》（见右图）中。这也显示了摩尔对平面图像的恒久热情，他在二维平面造像中传达出了形状、颜色和构图的重要性。爱德华·伯恩-琼斯爵士（1833—1898）的作品也明显体现出向唯美主义风格的转换，他所强调的是画面图像本身，而非任何可辨识的主题内涵。

及至20世纪初，唯美主义风潮已日薄西山，但这种艺术理念强烈地影响了威廉·莫里斯（1834—1896）及在欧洲和美国共同发生的艺术和工艺运动。莫里斯在艺术生涯早期推崇唯美派主张，制作出的精美物品比工业化批量生产和商业化催生的劣质产品在品质、品位方面优异很多。对源于植物图形的流动性非对称花形图案，莫里斯厚爱有加，由此推动了新艺术运动（见346页）中自由发挥的涡卷状植物图形的出现和风行。英国人奥伯利·比亚兹莱（Aubrey Beardsley, 1872—1898）本人也是一位重要的唯美主义者，他那有着新艺术运动特质的流畅的阿拉伯曲线花式也是得益于莫里斯的早期实践。AK



1878	1881	1885	1889	1890	1895
惠斯勒与拉斯金对簿公堂。拉斯金公开指责惠斯勒自由随性的画风，惠斯勒因此而起诉，称其诽谤。	吉尔伯特和沙利文的轻歌剧《忍耐》恶搞嘲弄唯美主义运动。	惠斯勒举办“十点钟”讲座，诠释自己的美学信条。	万国博览会在巴黎举办。	惠斯勒发表《高雅温和的艺术何以树敌》，此文部分取材于他与拉斯金发生诉讼纠纷的经历。	王尔德被判定犯严重猥亵罪，处以两年强制劳役。

《黑与金的夜曲：烟花散落》 约1875

作者：詹姆斯·麦克尼尔·惠斯勒 1834—1903



材料：布上油画

尺寸：60.5 cm × 46.5 cm

藏于美国底特律艺术学院美术馆

这是艺术史上最具争议的作品之一，也是一场备受瞩目的法庭辩诉所聚焦的主体，控辩双方为詹姆斯·麦克尼尔·惠斯勒和当时声望卓著的艺术评论家约翰·拉斯金。1877年，拉斯金尖锐地评价此画“是将一罐颜料泼洒在公众脸上”。惠斯勒为此发起诉讼。在庭审中，画家强调此作并非一幅未完成的描述性场景，而是一种充分实现了的“艺术元素的排列形式”，“再现和代表”了其所预置的主题。最终，惠斯勒胜诉，但遭到法庭的故意欺辱，他赢得的只是四分之一便士的损害赔偿，而且诉讼费还是由惠斯勒承担，这给他的事业带来相当大的打击。自19世纪60年代开始，惠斯勒多次描绘夜间的伦敦泰晤士河，均以“夜曲”命名，以画作向此种音乐形式表示敬意。这幅场景是他在位于河边的家中看到克雷蒙（Cremorne）游乐场的烟花表演而画。画布左侧暗黑的色块区域是一棵树，树的一边稍远处为烟花燃放升空的小平台。这些异于常规的独特的“夜曲”画作，审慎而理智地排列组合了同色系的色块，而明亮鲜艳的零散色点则从画面叙事中跳脱而出。这个系列被广泛认同为惠斯勒的最大成就，也是唯美主义的一种生动表述。

AK

图像局部示意

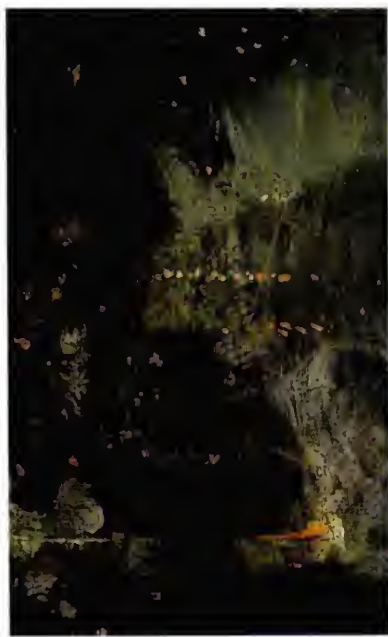


聚焦



1 坠落的烟花

下坠的大量火星看上去像夜空中的星座。惠斯勒作画通常较快，但他同时也非常细致——表示烟花火星的色点在画布上的位置的安排显然经过深思熟虑。惠斯勒那富于表现力的笔触和着色的机巧呈现出画面动态感；烟花上升至空中爆炸然后火花如雨点坠落，只是短暂的瞬间，画家捕捉到了这一瞬间的惊艳视觉。



4 烟花燃放的平台

画面构图的中心看上去应是烟花燃放升空的平台。一抹向上飘散的浓厚烟雾与浓重的夜色模糊了这个平台，但平台周围强烈的火花亮度营造出一种兴奋感和神秘感。画面中的光弧、烟气和色块光点让人联想到J.M.W.透纳的一幅海景画。泰晤士河也是透纳钟情的一个题材。



2 前景人物

前景中有三个人物在观看烟花飞升。这些人物的呈现轻淡缥缈如烟雾、使得画面有一种强烈的幻象感觉；场景外侧处于黑暗中的人物呈现得相当巧妙——一道非自然的、烟花爆炸的光线瞬间照出了此人的身影。



3 大胆张扬的笔触

19世纪70年代，惠斯勒对颜料的处理运用明显变得更大胆。画面的这个区域非常清楚地显示出相近的同类色调之间的层级区分与交融混合。惠斯勒在近似色调的处理上出类拔萃。这种风格也是他个人对于唯美主义所作定义的要旨所在。

作者传略

1855—1858

惠斯勒受训为美国海军地图绘图员，但于1855年从美国移居巴黎，进入查尔斯·格雷尔（1806—1874）的画室，研习迭戈·委拉斯凯兹（1599—1660）和伦勃朗（1606—1669）的作品、日本浮世绘以及东方艺术。

1859—1877

他移居伦敦，1860年展出第一幅重要的油画作品《钢琴旁》，获得英国皇家学会赞赏。惠斯勒衣着考究、富于活力且机智诙谐，与但丁·迦百利·罗塞蒂、奥斯卡·王尔德关系友好。

1878—1880

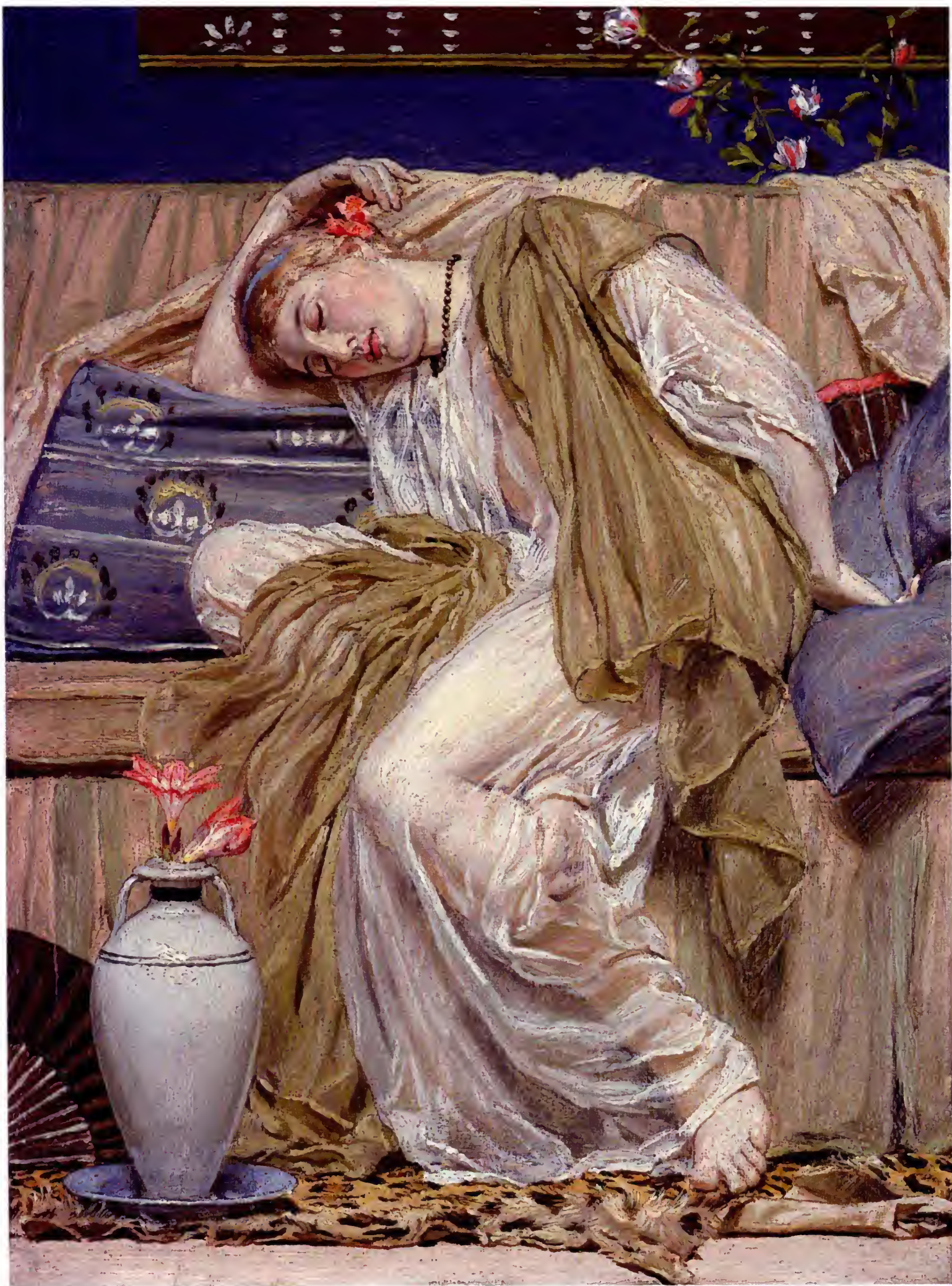
惠斯勒因拉斯金对《黑与金的夜曲：烟花散落》的苛评而打官司，在法庭上辩诉成功，但因诉讼费用巨大以及建造个人住宅“白宫”（白房子）的耗费，惠斯勒破产。

1881—1903

其母1881年亡故，惠斯勒启用母亲的婚前姓麦克尼尔。1888年，他迎娶自家“白宫”的设计者——建筑师E.W.戈德温——的遗孀碧翠丝·戈德温。

《睡中少女》 约1875

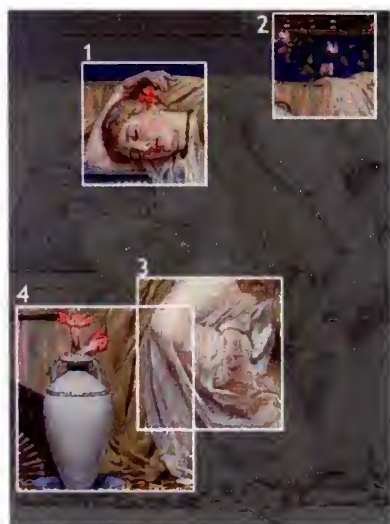
作者：艾伯特·摩尔 1841—1893



材料：布上油画

尺寸：31 cm x 22.5 cm

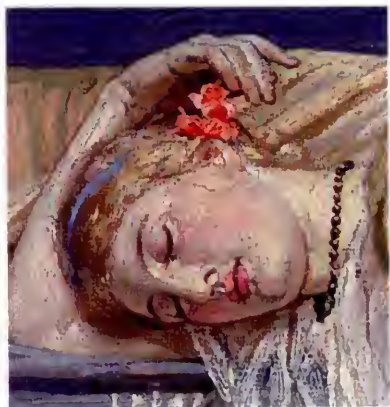
藏于英国伦敦泰德不列颠博物馆



艾伯特·摩尔成熟期的典型画作通常描绘身着古典服饰的慵懒少女或成年女性。《睡中少女》那处理精微的衣痕皱褶体现出摩尔对于古典雕塑的迷恋。这种兴趣源自其1862到1863年在罗马的访学，以及长期在伦敦大英博物馆研究苏格兰埃尔金大理石雕的经历。19世纪70年代中期到80年代，他绘制了几幅这类室内场景少女画像，但尺幅要更小。这些小画像可能是为其他大画像所作的初步练习，比如此画就是其中一例。传统的画面叙事被一种色彩、线条和图案的唯美体验所替代。画中少女似被当作又一件物体——尽管是主要物体——布置陈列在一种相对二维平面化的静物构图中。不过，细致的排列结构和优美平衡的色调——摩尔的用色比同为唯美派的詹姆斯·麦克尼尔·惠斯勒要明亮轻快——让此作显得是在执著自觉地寻求完美的形式美而不是一般的装饰效果。摩尔以极薄的涂层颇费苦心地在画布上着色，画面颜色因此精细而通透。

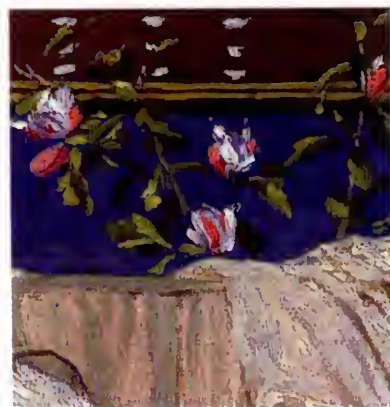
画面中包含摩尔和其他唯美派画家所钟爱的很多题材元素：古典的裙服和织物、远东特色的花瓶和扇子、异国风情的兽皮地垫、图案特别的波西米亚软靠垫以及少女耳后插花造型。此作在摩尔生前一直未展出，但他另有一幅与此类似的作品《紫罗兰》（*Pansies*，约1875）女子画像曾展出，声望显赫的艺术评论家约翰·拉斯金称赞该作“极其风雅”。AK

聚焦



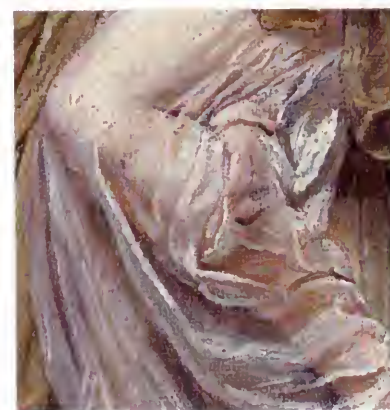
1 头部姿态设计

女孩胳膊的形状和位置都恰到好处，圈住自己的头部，再配以身体那雅致的反S造型，让少女本人也成为画面的一个设计元素。这种处理方式让叙事意义上的绘画变成一个唯美欣赏的客体对象。



2 写实的花朵

精确描绘的花朵有着令人信以为真的自然写实效果，使其不仅只是一幅平面装饰作品。花朵让画家有机会加入更鲜艳明亮的色调、使画面更生动，观者进而会注意到宁静、清淡、和谐的整体色彩设计。



3 古典的裙服

摩尔画的衣物清亮、半透明、轻飘的薄纱褶皱被光线照耀得微微闪光。这种技巧是摩尔对裸体、穿衣人体和织物帷幔经过无数反复的研究练习后才形成的。轻纱上微妙的光泽是分层上色而画成，最后以浅灰刷涂，再加上亮白色。



4 画面谐调

花瓶中花朵的颜色与女孩耳后插花的颜色、她的粉色面颊、画面右侧织物的镶边以及右上角点缀的花朵彼此呼应，使得整个构图趋于统一。花瓶风格融汇东西元素、部分为东方风情（扇子更明显），部分有欧洲古典陶罐特质。

作者传略

1841—1859

摩尔生于英格兰约克郡。其父为艺术家，并激发了他对艺术的热爱。1858年，他进入皇家学会艺术学校，但数月后便退学，与其他一些年轻画家组织成立素描写生社团。最初以前拉斐尔派（见294页）风格创作风景画。

1860—1865

罗马旅行之后，摩尔对经典雕塑发生浓厚兴趣，并保持终生。19世纪60年代中期，他已开始绘制画面谐调柔和、身着古典裙服的少女。这种题材可让他专注于描摹织物的褶痕动态、颜色与质地，这些方面也是他最为人所称道的。

1866—1874

与很多同时代画家一样，摩尔受到日本艺术影响。他开始绘制色彩精妙的装饰性作品，这些画作几乎没有主题内涵。

1875—1893

摩尔创作了很多入睡少女的画像，它们成为唯美主义生活的影像缩影，也传达了美是一种艺术创造物的唯美派观念。

印象派



这个词最初是用以表示侮辱。评论家路易士·勒鲁瓦（1812—1885）用克劳德·莫奈（1812—1885）海景画《印象·日出》（见上图）的标题做文章：“印象？……哪怕最简单粗陋的墙纸图案都比这幅海景画更像一幅已完成的作品！”勒鲁瓦这篇评论的标题是“印象派人士大现眼”，用语非常刻薄。

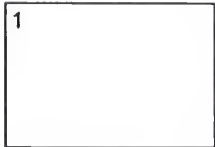
莫奈是19世纪下半叶活跃于法国的一个艺术家群体中的一员，这个群体反对法国学院派（见276页）只创作历史叙事的僵化选材和画面的过度润饰。他们开始按照自己眼中所见的形态去描绘当代生活图景，捕捉每个短暂时刻的印象和转瞬即逝的光线效果。19世纪70年代在巴黎最初展示时，印象派绘画沦为笑柄，因为在19世纪的观众眼中，这些作品看上去还没有最终完成。以往的绘画都将每个单独的笔触相互连接融汇到看不出痕迹，创造出一种平滑的表面；而印象派则多用粗放、明亮的色彩和明显可见的笔触，所选取的绘画题材也与绘画技法一样先锋。他们走出画室去观察身边的世界，所画的便是自己眼之所见，比如巴黎周边的风景、整理舞鞋的芭蕾舞女和劳作中的洗衣女工。当时，这样的题材场景被认为过度激进甚或不宜入画。

大事记

1859	1863	1870—1871	1872	1874	1876
毕沙罗和莫奈入读巴黎的瑞士艺术学院。	拿破仑三世（1808—1873）为在巴黎沙龙展遭拒的艺术家首创“落选作品展”，展品中包括马奈的《草地上的午餐》。	法国和普鲁士（普法）战争爆发，大批艺术家逃离巴黎；数个印象派画家逃往伦敦避难；巴齐耶在战争中丧生。	莫奈绘制《印象·日出》，印象派运动因此画而得名。	作品被巴黎沙龙展拒绝的一群艺术家在巴黎举办展览，这些人当中有部分是印象派画家。	西斯莱绘制《马利港的洪水》。这一场景他画过七次，重点在于水中倒影的描绘。

印象派的灵感源泉之一是19世纪50年代首次出现于法国的日本浮世绘木版印画。浮世绘用粗放的平板色块、简单的图式、动态且经常偏离中心的构图来呈现日常生活场景。浮世绘前景中有时还会有隐约可见的人物，但形象往往不完整，被画面边缘切割掉。摄影对印象派也有影响。埃德加·德加（1834—1917）的芭蕾舞女（见320页）画像灵感就源于埃德维德·穆布里奇（Eadweard Muybridge，1830—1904）的定格照片，照片清晰揭示了动物与人类如何移动。摄影者用手持相机拍摄的移动人像会有模糊暗影。德加的这些画像构图往往随机凌乱，有时候前景空白或者呈现出畸零的局部景物或人物。印象派画家如此精心地安排构图是为了传递出一种场景的自发感，也即画面是真实发生，而非预先设定的。

19世纪60年代，一群志趣相投的艺术家在各类培训画室和巴黎的咖啡馆相遇并相互交友，由此引发了印象派的产生。这一团体最早的成员为卡米耶·毕沙罗（1830—1903）。1859年，他在巴黎的瑞士艺术学院首次结识莫奈。1862年，莫奈加入查尔斯·格雷尔（1806—1874）的画室，与那些被称为印象主义者的同学成为好友。这些人包括皮埃尔-奥古斯特·雷诺阿（1841—1919）、阿尔弗雷德·西斯莱（Alfred Sisley，1839—1899）和弗雷德里克·巴齐耶（Frédéric Bazille，1841—1870）。才华横溢的巴齐耶未及成名便在法国对普鲁士的战争中不幸身亡。巴齐耶在巴黎当时的巴蒂诺尔（Batignolles）郊区拥有一间宽敞的画室，与雷诺阿合用。《巴齐耶的画室》（见下图）便描绘了这间画室的内景。



- 1 《印象·日出》（1872）
作者：克劳德·莫奈
材料：布上油画
尺寸：48 cm × 63 cm
藏于法国巴黎马蒙丹博物馆（莫奈美术馆）
- 2 《巴齐耶的画室》（1870）
作者：弗雷德里克·巴齐耶、爱德华·马奈
材料：布上油画
尺寸：98 cm × 128.5 cm
藏于法国巴黎奥赛博物馆

1876	1877	1881	1886	1894	1902
雷诺阿绘制《煎饼磨坊舞会》（见322页）。	德加邀请卡萨特在印象派画展展出作品。卡萨特为印象派中唯一的美国人，也是仅有的三位印象派女性之一。	第六次印象派展览因侧重于现实主义而在团体内部引发不满，数名成员拒绝参展。	埃米尔·左拉（1840—1902）的小说《劳动》批驳印象派运动。	“德雷福斯事件”表明雷诺阿和德加是反犹太主义者，而很多印象派画家力挺德雷福斯，反对歧视犹太人，进而导致印象派分裂。	罗丹创作《思想者》（见324页）深浮雕全身像，充满力量的肌理表面呼应了印象派绘画的粗犷笔触。



画室成了印象派艺术家的聚会地点，这些画家因此在当时被称为“巴蒂诺尔画派”。爱德华·马奈（1832—1883）在画中正看向画架上的一幅画布；他身后抽烟斗的人被认为是莫奈，而坐在楼梯旁桌子上的是雷诺阿。在画面中，巴齐耶还加入了被巴黎沙龙展拒绝了儿几幅作品，这显然是对皇家学院的委婉批评，并强调和肯定了他自己的艺术观念。

莫奈经常邀请朋友加入绘画旅行，去巴黎南边的枫丹白露森林。这些年轻的艺术家在居斯塔夫·库尔贝（1819—1877）那充满现实主义（见300页）气质的画作与巴比松画派西奥多·卢梭（1812—1867）、查尔斯-弗朗索瓦·多比尼（1817—1878）和让-巴普蒂斯特-卡米耶·柯罗（1796—1875）创作的户外风景画中得到很大启迪。这些前辈画家虽然都是在户外进行风景速写、准备素材，但最终还是在画室内完成作品，其中只有多比尼例外。莫奈、西斯莱、雷诺阿和巴齐耶则更多是在现场外光下完成全部创作。

不作画时，这些后来被称作印象主义者的青年们就定期在吉尔博瓦（Guerbois）咖啡馆聚会。这是当时很多激进艺术家和作家喜欢逗留的一处场所。马奈经常在咖啡馆召集听众，宣讲他的先锋艺术观念。大概也是在这个时期，德加受到马奈的影响。德加在高等美术学院受过训练，也曾赴意大利研习古代艺术和文艺复兴绘画，但在马奈的影响下，将视线转向了当代生活。马奈还将自己的宠儿——风姿优雅的模特贝尔蒂·莫里索（1841—1895），后成为马奈的弟媳——也拉进了这个团体。

虽然有着共同的关注点，印象派画家也并未全都一以贯之地遵循印象主义的准则。莫奈的作品被视为印象派的精粹，因为其取材于当代生活，而且莫奈毕生都在追求表现短暂光线作用下的视觉印象。西斯莱的题材选择则相对局限，大都是风景。尽管八次印象派画展中的七次德加都有作品参展，但他还是游离于这个团体之外。他接受出资人邀约，绘制室内装饰作品，通常是在画室完成创作。毕沙罗的很多作品都是描绘乡村风景，而非城市景象。《红屋顶、村庄一角、冬》（见右页）描绘了其家乡蓬图瓦兹附近的乡村。他的现代性体现在画面的用色、光线和构图上。屋顶的橙棕色与植物和田野的色彩构成呼应，他的厚涂画法也成功地捕捉到了光线。连续的平面横贯画布，平行展开，而向远处延伸和尺寸不断缩小的主题景物则营造了一种景深感。

贝尔蒂·莫里索与美国画家玛丽·斯蒂文森·卡萨特（Cassatt，1844—1926）是两位可敬的女性。印象派男画家绘制有很多的当代生活场景，但她们却被排除在这些题材之外。不同于那些男画家，她们受当时风俗人情所限，无法坐在大街边、咖啡馆和公园中现场作画。因此，这些印象派女画家的作品大都是描绘家庭生活素材——比如莫里索的闺房场景《年轻女子扑粉》（见左上图），或者是那些相对高雅的公共场合——比如卡萨特的《包厢》（见左下图），描绘了一位时尚的女士盛装出行，在巴黎的“法国人”剧院观看下午场演出。

马奈被认为是印象派的教父级人物，激发了一众画家去描绘当代生活，但他却拒绝与这些后进一起展出作品；他还继续在法国的官方年度艺术展——巴黎沙龙展上寻求认可。这时的法国，艺术家的成功依旧意味着先要在沙龙展上获得成功。沙龙展作品遴选委员会还是选择展出精细润饰、表现历史叙事或者宗教和神话主题的学院派绘画。这种类型的作品，那些未来成为印象派的年轻画家无意问津，因此他们提交的绝大部分作品都遭沙龙展拒绝。鉴于作品一再遭拒，1874年，这些艺术家决定不再受制于人，自行组织起展览。他们为自己选了一个完全不体现任何团体特

色的名字，把展览叫作“艺术家、画家、雕刻家无名社团”联展。参展的有三十个艺术家的作品，其中包括印象派的核心成员莫奈、雷诺阿、西斯莱、毕沙罗、德加和莫里索。1874到1886年间，展览共举办八次。这段时间是印象派的鼎盛期，也是团体成员最为谐调一致的阶段。即便是此阶段，印象派也不是一个完全统一或封闭排外的流派，只有毕沙罗参加了全部八次展览。很多其他的艺术家，从莫奈的老师欧仁·伯丁（Eugène Boudin，1824—1898）到德加宠爱的卡萨特，都被邀请来印象派展览展出作品。1886年的第八次展览上，其中一间展室尤其值得一提，因为它兆示了印象派早期初始团体的终结。这间展室中陈列的就是乔治-皮埃尔·修拉（1859—1891）和保罗·希涅克（Paul Signac，1863—1935）的作品，其中包括《大碗岛上的星期日下午》（1884—1886，见334页）。这些后进画家采用了更系统的技法来呈现色彩和光线，因此被命名为新印象派。

印象主义在本质主体上而言是一种新的绘画方式，但德加与雷诺阿也都创作雕塑。同时代的雕塑家，比如梅达多·罗索（Medardo Rosso，1858—1928）和奥古斯特·罗丹（1840—1917），也被印象派的精神所感染，拒斥学院派雕塑的精雕细琢和理想主义风格，转而青睐有质感肌理、充满动态活力的雕刻立面。这种雕刻技法与印象派的绘画笔触互为呼应。

最初的印象派团体在19世纪80年代晚期解散，其影响则巨大而持久。及至19世纪末期，全世界的画家都开始以粗犷、自由挥洒的笔触来描绘当代题材，后继的各种艺术运动都可被视为印象主义的演进，同时也是对印象派自身局限的反动。在多重层面上，印象主义标志着现代艺术的发端。JW

3

5

4

3 《年轻女子扑粉》（1877）

作者：贝尔蒂·莫里索
材料：布上油画
尺寸：46 cm × 39 cm
藏于法国巴黎奥赛博物馆

4 《红屋顶、村庄一角、冬》（1877）

作者：卡米耶·毕沙罗
材料：布上油画
尺寸：54.5 cm × 65.5 cm
藏于法国巴黎奥赛博物馆

5 《包厢》（1878）

作者：玛丽·斯蒂文森·卡萨特
材料：布上油画
尺寸：81 cm × 66 cm
藏于美国波士顿美术博物馆



《芭蕾课》 1871—1874

作者：埃德加·德加 1834—1917



材料：布上油画

尺寸：85 cm × 75 cm

藏于法国巴黎奥赛博物馆

埃德加·德加曾经写道：“人们称我为舞女画家。”也确实如此，他的油画和色粉画中超过一半都是描绘巴黎歌剧院芭蕾舞团的青少年舞者——有时是画在舞台上演出的场面，但更多是在台下幕后的排练或休息场景。自19世纪70年代开始，他近乎自我强迫般地执迷于描画这些舞者。《芭蕾课》就是对非正式场合下舞者生活的典型表现和密切观察，展示了诸如舞女伸手抓挠后背这样的细节。这样的场景是非正式的，但也非完全的私人生活。“对我而言，”德加写道，“这些舞者是一个必备前提，有了她们，我才能去描绘漂亮的衣饰和舞蹈动作。”画面那偏离中心的构图有点惊人，芭蕾舞女郎及陪同照看的母亲们环绕簇拥在老师朱尔斯·佩罗特四周。非对称的画面设计、不同寻常的视角和被边缘裁切的人像具有抓拍快照的特点，透露出摄影对绘画的影响。德加收集的日本浮世绘对其创作也有一定影响。地板上那渐趋聚合的线条引导视线看向画面上部和中间，营造出强烈的空间感。尽管画面看起来是对一个自发性场景瞬时观察所得的印象，但此作实际上是精心杜撰想象出来的一幅图像。在绘制过程中，德加对原构思做出过很大改动。JW

图像局部示意



聚焦



1 非正式的通俗细节

一位年轻的舞女正抚弄耳坠，她的脸被坐在钢琴上正抓挠后背的另一舞女那拱起的肩部半挡住。这些非正式的庸常细节不仅给画面带来一丝幽默，还增加了一种纪录片般的现实主义感。



4 画面焦点的变更

画面前景的舞者起初是此作的主要人物，而且是面朝观众。德加做了更改，让她转身看向画面中心，也引领观众的视线落到画面的新焦点——朱尔斯·佩罗特身上。她发间和手上的红色细节构成贯穿全画的系列红色点缀的一部分。这些红色的鲜亮符号构成清晰的绘画语言，表现出空间感。



2 方形壁柱

德加另一类似场景的画作中也有这样的方形大理石门柱，他在此照抄搬用。他经常在古老的巴黎歌剧院画图积累素材，直到1873年剧院被焚毁。虽然随后有了新剧院，他却还是用以前的旧建筑素材作画。他的作品场景其实是想象虚构的，而非现场即景创作。



3 朱尔斯·佩罗特先生

朱尔斯·佩罗特的形象是基于1875年德加为这位舞蹈教练所画的素描像。佩罗特是他那一代中最富有天赋的舞者之一，同时也是声望卓越的舞蹈老师。实际上，德加绘制此作的约十年前，佩罗特就已经停止舞蹈教学。这幅画在某种程度上是向这位伟大的舞者表达敬意。X射线研究显示，德加最初画的是某位无名的舞蹈老师，而且是完全背对观众。

作者传略

1834—1858

埃德加·德加先是攻读法学专业，1855年4月又进入高等美术学院，师从安格尔（1780—1867）的一位弟子路易·拉莫特（Louis Lamothe，1822—1869）。在拉莫特的良好训练下，德加形成了一种以细致精雅的技法而见长的风格。他还在意大利游学三年，研究古典大师的作品。

1859—1873

回到巴黎后，很可能是受马奈影响，德加转换了艺术方向。他回避历史叙事，转而着眼于更现代的题材，比如咖啡馆、芭蕾舞剧和赛马场。普法战争期间，被迫服役，视力开始衰退。

1874—1885

1874年印象派首次展览，有德加的作品展出。家庭负债迫使他专注于艺术创作并以此挣钱，他还继续出品了几幅流传最持久的作品。这些作品都以巴黎工薪阶层或表演者为主角，比如《苦艾酒》（1876）和《费尔南多马戏场拉拉小姐的演出》（1879）；此外还有众多的芭蕾舞女画像，其中包括《首席舞者芭蕾之星》（约1876）和雕塑《十四岁的小舞者》（约1881）。

1886—1917

随着视力减退，德加更多地选择创作色粉蜡笔画和雕塑，其中有很多以女性为主题的作品，比如《盆中的弯腰浴女》（The Tub，1885—1886）和《酒吧舞女》（1888）。他还尝试过摄影。

《煎饼磨坊舞会》 1876

作者：皮埃尔-奥古斯特·雷诺阿 1841—1919



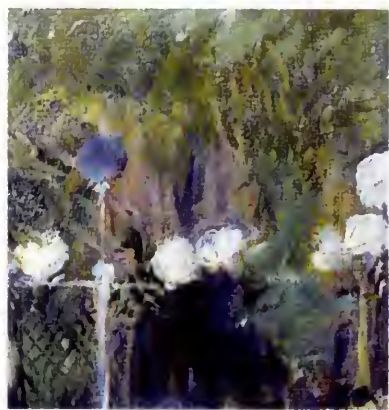
材料：布上油画
尺寸：131 cm × 175 cm
藏于法国巴黎奥赛博物馆

这是个繁复庞杂的画面，皮埃尔-奥古斯特·雷诺阿采用了生动有力的色彩和笔触来传达动态人群的活泼氛围。此作于1877年的第三次印象派画展面向公众，引起的反馈是毁誉不一。一位评论者说这幅画“完美地呈现了露天舞会那种喧闹嘈杂的波希米亚式气氛”，另一位评论者则觉得画中人物看起来是“在一处仿佛略显紫色的云层表面上跳舞”。此画为早期印象派代表作之一，描绘周日午后的煎饼磨坊花园，年轻人在斑驳的阳光下快乐起舞、享受人生。煎饼磨坊是巴黎蒙马特一处古老的风车磨坊，后来被改造为咖啡屋和舞厅。

雷诺阿的朋友——传记作者乔治·里维埃（Rivière）宣称整幅作品是在现场绘制，但画幅本身如此之大，而且还有各种素描稿被发现，因此可以判断雷诺阿是在户外现场画速写素描，然后在画室完成作品。画家在煎饼磨坊附近租了房，并将其作为画室，以便能够随时参加舞会和描绘舞蹈场景。雷诺阿没有使用专职模特，而是请他的艺术界同行和作家朋友以及几位工薪阶层女子充当人物原型。里维埃坐在画中右侧的桌子旁，头戴硬草帽。雷诺阿的女友玛格丽特·罗格朗（Marguerite Legrand）——她更为人所知的称呼是玛戈特（Margot）——在画面左侧，身着粉色长裙，正与一位舞伴跳舞。也许是因为此画引致的反响褒贬不一，在展览之后，雷诺阿开始疏远印象派团体，而专注于在巴黎沙龙展展出作品。JW

图像局部示意





1.煤气灯

煎饼磨坊的周日舞会从下午三点开始直到晚上十一点结束。夜幕降临时，人们便点燃煤气灯。雷诺阿将白色煤气灯画得很显眼，但他的兴趣所在并非这些灯光。他更关注的是呈现出日光从树叶间穿过、照到人物身上的效果。



2.轻佻的氛围

雷诺阿成功再现了舞会的轻佻气氛。一名头戴草帽的男子抬手靠扶在树干上，身体前倾，似乎是要引起背靠树干的那名女子的注意。这两人之间，几乎被完全挡住的是一名坐着的女子，她正盯视着前景中的一个男人。



3.被边缘裁切的人物

画布左下角是一位坐在长椅上的女士，正跟一个小女孩说话。小女孩进入画面，给场景增加了一种天真无邪感。女士的脸不完整，被画布边缘切割。这种构图反映了抓拍快照对绘画的影响，为画面增加了一种即时当下的现场感和非正式感。雷诺阿特意营造出这样的印象，让人认为这个场景是即兴的，因此延伸到了画布界限之外。



4.舞者的裙装

雷诺阿那独具特色的羽毛般蓬松的笔触成功捕捉了阳光和阴影落到玛戈特粉色长裙上、她那风流快活的舞伴身上以及两人身边地面上的光线效果。那斑驳错杂的白色、珍珠粉和淡紫蓝色块，就是当时一位观众所说的“略显紫色的云层”。雷诺阿这种柔和而毛糙断续的笔触让景物边缘模糊，化解了景物形状，却又联合统一了整体构图。

作者传略

1841—1860

雷诺阿生于法国西南部的里摩日，后入当地瓷器厂工作，在瓷器上画图案。

约1861—1868

雷诺阿移居巴黎，加入当时风头正劲的学院派（见276页）之一的“瑞士学院”画家查尔斯·格雷尔（1806—1874）的画室，受到现实主义（见300页）画家居斯塔夫·库尔贝作品的影响。雷诺阿在巴黎结识其他画家，包括克劳德·莫奈和阿尔弗雷德·西斯莱，三人后来都成为印象派。1864年的巴黎沙龙展上，雷诺阿的作品首次登场。

1869—1880

与莫奈一起画塞纳河的写生素描，雷诺阿开始使用较轻亮的色彩。1874年，雷诺阿有六幅作品在第一届印象派艺术展上展示。

1881—1890

他访学意大利，对拉斐尔（1483—1520）的作品一见难忘；开始采用较正统的绘画技法，更为注重线条，风格上变得稍古典。

1891—1919

雷诺阿患上风湿性关节炎。1892年赴西班牙，对迭戈·委拉斯凯兹（1599—1660）的作品大为欣赏。1907年，移居到气候温暖的普罗旺斯，余生转向雕塑创作。

绘制瓷器

13岁时，雷诺阿成为学徒，绘制瓷器图案。他当瓷器画工达五年之久，直至工厂采用机械化作业。他此时已技艺纯熟，人称“鲁本斯先生”。这五年的经历让他对装饰艺术——尤其是18世纪的法国装饰艺术——热爱有加，也锻炼了他使用清新明快亮色的绘画技巧。这件18世纪的塞夫勒（Sèvres）瓷器（见下图）由洛可可艺术家弗朗索瓦·布歇（1703—1770）设计，以纯净亮色绘制在白色基底上，充满生机，这说明了雷诺阿在用色上所受到的影响。因为有在白瓷器上绘画的经历，雷诺阿（也包括其他印象派画家）领悟到在画布上先涂上白色或奶油底色可让画面颜色通透轻亮。在《煎饼磨坊舞会》中，他将深蓝、浅蓝、珍珠粉、奶白和牛油黄相互交融搭配，以谐和的色调整合、统一了庞大芜杂的画面构图，显示出强大的色彩技巧。



《思想者》 1880—1881

作者：奥古斯特·罗丹 1840—1917



材料：青铜
尺寸：高 68.5 cm
藏于英国格拉斯哥布瑞尔收藏馆

这座雕塑最初是一个名为《地狱之门》的庞杂项目的一部分，由巴黎的一所装饰艺术博物馆委托创作。项目中包括各式雕像，代表但丁《神曲》中的各类人物，而这一形象则是打算安置在地狱之门的楣梁上，寓意其正在反思门下浮雕上刻画的饱受地狱煎熬者的命运；但计划中的博物馆从未开工建造。1888年，这座雕塑被当作独立的作品展出，命名为“诗人”。这位思想者大概是要代表诗人但丁的，但罗丹省略掉了所有具有指示说明意义的细节——比如但丁那特色鲜明的衣着，而是直接塑造了一位裸体男性，因而超越了具体的时代或个人特征，创造了一个永恒的、普适的形象。《思想者》的每一种形式元素都是专注思考的体现和证明。正如罗丹所言，这位思想者“不仅是用脑袋、紧锁的眉头、绷紧的鼻翼和紧闭的嘴唇在思考，他胳膊、后背和大腿的每块肌肉，以及蜷握的手和勾曲的脚趾头也在思考”。罗丹的艺术表现力强大非凡，此种表现力也灌注于这一人类裸体像杰作中，几乎已达极致。《思想者》的青铜复制品众多，有一座就驻守着罗丹的墓地。12

图像局部示意



聚焦



1 弓着的头部

人像的手托着下巴，他完全沉浸于深思中。他那低垂的头颅和弯曲的手指寓意他正转向自我内心，无视外界；他的姿势表达出高强度的专注。他凝重紧锁的眉头造型夸张，而厚重的身姿则粗犷雄浑、少有润饰。



4 肌肉强健的背部

让光线由上往下照射，就会使人物背部起伏有致的肌肉组织更加突出。凹凸交替的表面肌理营造出强烈的光影对比，类同于印象派绘画那断续零碎的笔触。观众如绕行雕像，从不同角度体验，将会有更多收获。



2 对置均衡

人像蜷曲的右胳膊搁在左大腿上，空着的左手松弛垂挂在左膝上。这种特意的身体扭转、对置姿势类同于米开朗基罗的雕塑和绘画，让雕像从各个角度看都别有趣味。这种扭身姿势还强化表现了皮肤的视觉调性，肌肉和筋脉凸起。罗丹重点强调了人物轮廓的情绪力度，通过“轮番旋转扭曲我的泥坯和模特”来达到这种预期的表现力。



3 勾曲的脚趾头

脚趾头紧紧抠抓在粗略雕刻的石头上，表达出高强度的紧张专注——内心的精神挣扎体现于外在的身体动作上。这种紧张感向上延伸扩展到紧绷的小腿肌肉上，小腿部位是在基座石头面上凿挖而成。人像虽为坐姿，但这些紧张的细节为雕像增添了动态感和生命力。

作者传略

1840—1870

少年罗丹进入国立的艺术和设计学校学习，他的素描和雕塑模型制作多次获奖，但申请入读名声显赫的高等艺术学院却三次遭拒。他只好去做装饰石工以求谋生。

1871—1879

罗丹赴比利时找工作，后作为独立雕塑家在布鲁塞尔举办首次个展。1875年，罗丹赴意大利旅行，从米开朗基罗的作品中深受启发。罗丹的第一部重要作品《青铜时代》（约1876）在布鲁塞尔和巴黎沙龙展展出，引发轩然大波。因这座真人大小的雕像极为逼真，罗丹被冤枉地指控是以真人浇铸模制此作。

1880—1899

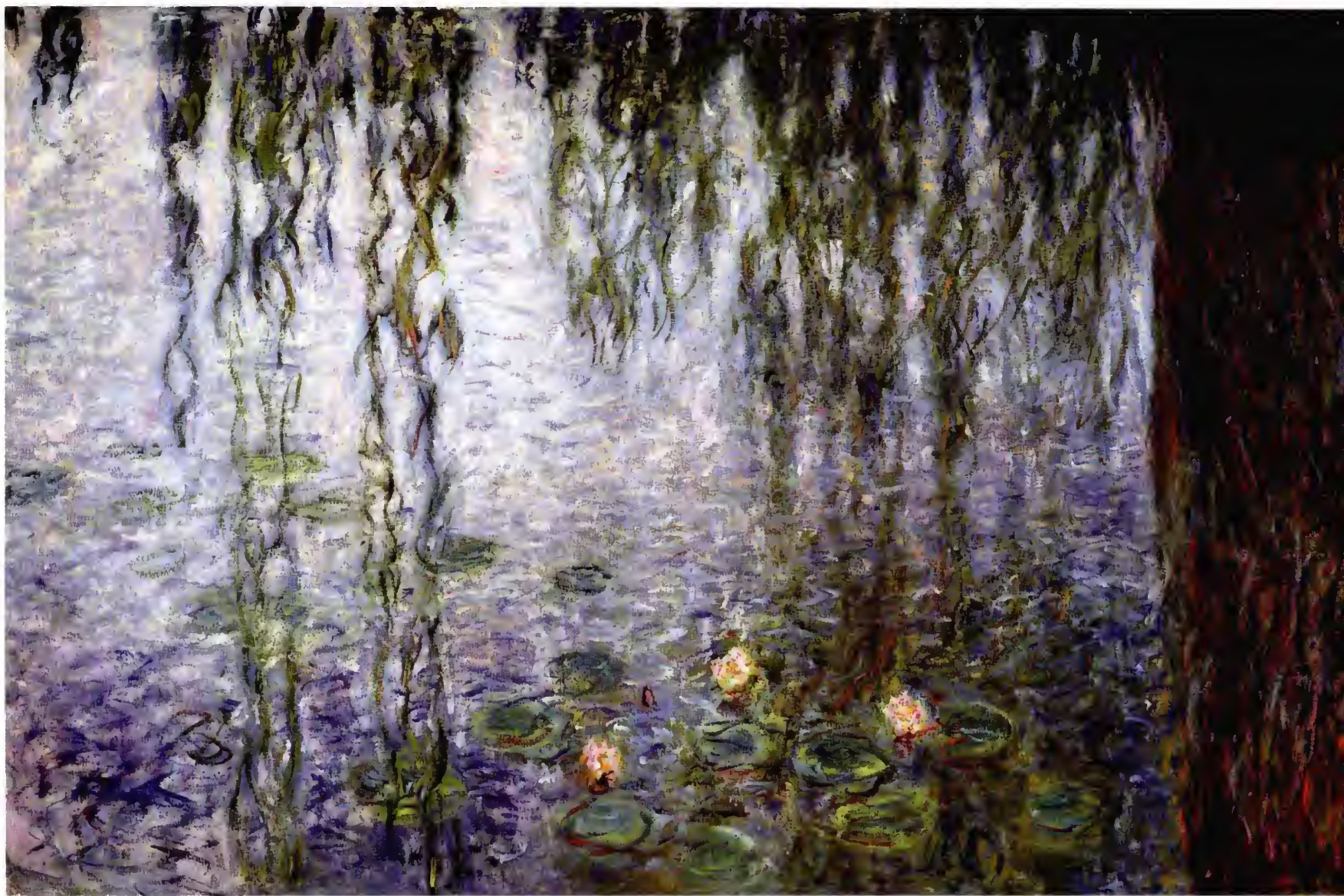
他于1880年应邀创作《地狱之门》。在这个项目与其他项目的进行期间，罗丹的声誉不断提升，工作室也不断扩张。《加莱义民》（受约于1884年）和雄浑的《巴尔扎克像》（受约于1891年，指《身裹睡衣的巴尔扎克》）之类的作品因为激进创新的特质而招致毁誉参半，既带来成功，也带来恶名。

1900—1917

尽管作品饱受争议，罗丹仍被认为是当时世界上最伟大的雕塑家。1900年的巴黎世界博览会为罗丹的作品单独设置了一间完整的展厅。罗丹在正式迎娶伴其终生的女人罗丝·贝拉（Rose Beurat）数月后辞世。

《睡莲：绿柳垂荫的清晨》 1915—1926

作者：克劳德·莫奈 1840—1926



材料：布上油画（左侧板块）
尺寸：画面板块 200 cm × 425 cm
藏于法国巴黎橘园美术馆

长达二十五年多的时间内，睡莲一直是克劳德·莫奈的艺术焦点。1890年，莫奈买下了他和家人之前长期租住的房子以及房子周边带的土地，房子位于上诺曼底厄尔省的吉维尼（Giverny）乡村。莫奈一家将田地改建为花园，其中包括一个大大的睡莲池塘，莫奈宽敞的画室也建在花园中。除了单幅的睡莲绘画（他总共画了约250幅），画家还设想要绘制巨幅长卷的睡莲装饰画，环墙悬挂，将观画者包围其中。在一位地位显赫的朋友——法国总理乔治·克莱蒙梭的鼓励下，莫奈绘制了壮观的壁画系列，描绘了吉维尼睡莲池塘不同角度的景物。此系列被称为“印象派的西斯廷壁画”。

1927年，也即莫奈辞世后一年，这八块睡莲壁画被转移到巴黎杜伊勒里宫，安置在橘园的两个椭圆形房间中。插图中的这一板块占据其中一幅壁画的左手位置。这幅壁画共三个板块，长约13米。这幅巨大的、梦幻般的场景，莫奈在画室中用了一年多才完成。画面综合了莫奈亲眼观察所见以及记忆中的元素，这些记忆可被看作是从莫奈早年作为印象派成员在户外速写而成的小张写生画中移植而来。画家早年关注的一些侧重点在其晚期创作中依然保留：水面、倒影，以及他所称的外罩——所有场景都浸浴其中、由光线构成的空气“封套”。莫奈曾如此论及他的睡莲池塘：“画面的核心本质在于水面形成的这张‘镜子’，镜中的影像时刻都在改变。” JW

图像局部示意





🕒 作者传略

1851—1857

莫奈起初在家乡城市勒阿弗尔以创作及出售炭精漫画为生。欧仁·伯丁教会他使用油画颜料。这两人都受荷兰画家约翰·戎金（Johan Jongkind, 1819—1891）的启发，开始在户外进行创作。

1858—1872

莫奈在巴黎查尔斯·格雷尔的画室中学习，与雷诺阿、巴齐耶和西斯莱相遇。他们尝试户外作画，力求迅速捕捉外光条件下的光线效果，从而开启了印象派运动。1870年，莫奈迎娶模特卡米尔·邓希欧（Camille Doncieux）。评论家路易士·勒鲁瓦对他的《印象·日出》（1872）大加苛责，并以“印象”来命名此艺术运动。

1873—1880

卡米尔死于1879年，两个儿子由巴黎的苏珊娜·霍修德（Suzanne Hoschedé）照料。1880年，两个儿子、苏珊娜以及她自己的孩子都来到吉维尼乡村与莫奈同住。

1881—1926

莫奈的作品售价走高，他在1890年买下吉维尼的住宅与地产。他的晚期创作包括几组系列画，比如关于鲁昂大教堂的画作，他在其中精致刻画了光线变化的效果。



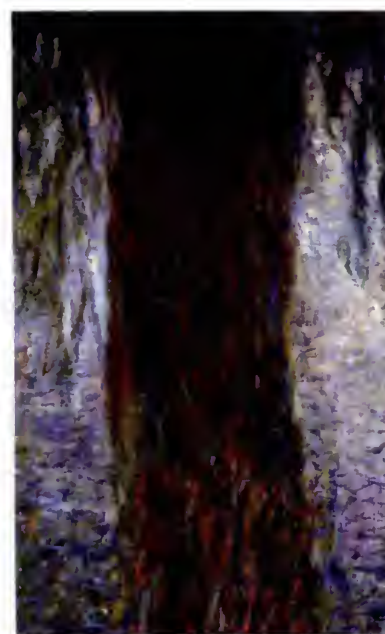
1 反射倒影

为了捕捉多云但依旧明亮的清晨天空在水面的倒影，莫奈采用了异常松散游离又交相错杂的笔触，在画布上构建出一片淡白的、带有虹彩闪光的覆盖色层。此画作场景中既无地平线也无天空，营造出一种无界限的自由空间的模糊感。



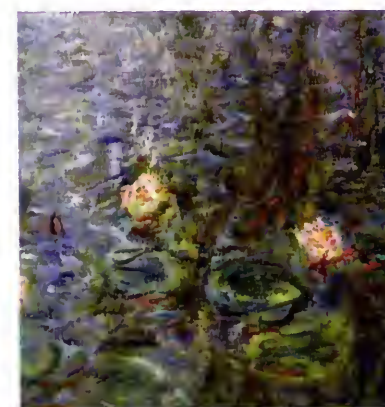
2 垂挂拖动的叶子

触及水面的垂柳叶子构成连续的轻飘拖影，水面的叶子与倒影无法明确分辨。卷须状的绿色长条，其间点缀有暗粉色和蓝色斑点，沿画布垂直向下，与池塘表面那白、粉、蓝色杂乱交错。部分垂挂的叶子从画布顶端直接延伸到底端，表现出一种二维的、浮雕横饰带一般的效果。



3 垂柳树干

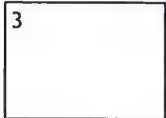
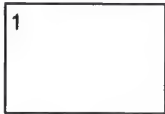
创作过程中莫奈曾经决定要缩减树干的宽度。树干本身的肌理是用棕褐、蓝、赭和暗粉色画成，而树干的边缘则以其后方更浅淡的水面色和植物颜色又粗略地重叠描画过。整个三板块画布上，这一深色树干以及另一棵柳树的树干都是从上到下纵贯画面，形成画面构图的分隔框架。淡白、反光的水面看上去就在树干背后浮动。



4 睡莲花朵

丛簇或零星的白色、浅粉色和黄色睡莲花朵点缀于画布表面，都以浓重的厚涂法画出。而椭圆的睡莲叶子则以书法写意般的快速涂刷完成，用的颜色是红、蓝和绿。与花朵的画法正相反，画叶子所涂用的色层很轻薄。

后印象派



1 《浴女》（约1894—1905）

作者：保罗·塞尚
材料：布上油画
尺寸：127 cm × 196 cm
藏于英国伦敦国家美术馆

2 《自画像》（1889）

作者：文森特·梵高
材料：布上油画
尺寸：65 cm × 54.5 cm
藏于法国巴黎奥赛博物馆

3 《马提尼克热带风景》（1887）

作者：保罗·高更
材料：布上油画
尺寸：90 cm × 115 cm
藏于德国慕尼黑州立现代美术馆

紧 随印象派（见316页）之后还有一些先锋派艺术家，他们的作品即被归类为“后印象派”。这些人并未形成一个联系紧密的团体或者发起某种形式的运动，他们也没有共同的艺术目标或风格。这些人大多经历过印象派运动的某一阶段，或者受到印象派风格某些方面的影响，然后又继续去探索艺术创作的新领域。在实际运用中，后印象派这个概念主要是指四位画家的作品：保罗·塞尚（1839—1906）、乔治·皮埃尔·修拉（1859—1891）、文森特·梵高（1853—1890，简称梵高）和保罗·高更（1848—1903）。这四人都以自己特有的方式对印象主义作出了回应：塞尚专注于画面结构；修拉钻研色彩的自然科学本质；梵高以极富表现力的笔触传递内心激情；而高更则尝试将色彩与线条用作象征符号。

后印象派这个词汇由英国艺术评论家兼画家罗杰·弗莱（Roger Fry，1866—1934）首创。1906到1910年，他曾任大都会艺术博物馆馆长。1910年，他在伦敦举办法国现代艺术展，展览名为“马奈与后印象派”。展览组织得比较仓促，所引致的评价大多是负面的，但还是引起了轰动，因为这是欧洲当代艺术被首次引介给英国公众。展出的作品主体是塞尚、高更和梵高的创作。展览的组织者都认同“后印象派”这个提法，尽管也考虑过“表现主义”和“综合主义”等概念，但最终决定命名为后印象派。两年后，弗莱举办第二届后印象派展览，展品焦点更鲜明，观众评价也趋于正面。

大事记

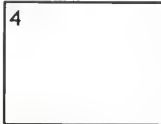
1872	1879	1884	1886	1889	1891
塞尚搬到蓬图瓦兹毕沙罗的家附近。毕沙罗鼓励塞尚专注于绘制风景画。	美国业余画家兼物理学家奥格登·罗德（Ogden Rood，1831—1902）写了一本影响广泛的色彩理论专著《现代色彩学》。	受到新的光学和色彩理论影响，修拉开始创作《大碗岛上的星期日下午》（见334页）。	梵高离开安特卫普，移居巴黎，结识高更、修拉、毕沙罗等画家。	梵高绘制《星月夜》。这一年，梵高创作了150多幅作品。	修拉死于脑膜炎，年仅31岁。根据希涅克的说法，修拉“过劳死，等于自杀”。

印象派是法国艺术的革命与创新，代表着在画布上再现身边真实世界的一些新途径和方式，但很多艺术家也怀疑印象派的道路再走下去必然是死胡同。仅仅画光线明暗和水中倒影看起来已有明显局限。后印象派画家普遍脱离了印象派的自然主义写实，他们大都采用生动的色彩、厚涂的颜料、现实生活的题材和强调事物几何形态的富有表现力的绘画笔触。塞尚作品的核心便体现为这些绘画手段。塞尚想忽略表面细节，去深入探索发掘，去分析自然事物的几何图形本质。大部分印象派画家都采用细微的笔触，但塞尚则选择使用更大的色块。随着他的信心增长，笔下的色块变得更大、更抽象。这些特征体现在他后期的风景画——如《有大松树的圣维克多山》（约1882，见332页）——和人像画中，比如《浴女》（见左页）。塞尚这种激进的构图方式影响到了后来的立体派（见388页）。

高更的绘画始于业余爱好。在卡米耶·毕沙罗（1830—1903）的激励下，他的绘画走向了印象派风格，并有作品在后五届印象派画展上持续展出。随着印象派运动的瓦解，他开始受到象征主义（见338页）的影响。象征派采用纯色和一种富于律动节奏的线条风格来传达观念或情绪。动身去度过艺术生涯后半段的大溪地（塔西提）之前，高更于1887年前往加勒比海的马提尼克岛旅行。他在那里停留五个月，当地异国情调的植物与风景让他灵感大发，绘制了数幅作品，《马提尼克热带风景》（见下图）便是其中之一。以马提尼克为素材的绘画展示了高更对平面化暖色块



1893	1895	1899	1903	1906	1912
根据一个波利尼西亚传说，高更绘制《月亮与地球》。	塞尚在巴黎举办个展，启迪了很多后进艺术家。	希涅克出版《从德拉克洛瓦到新印象派》，为后印象派唱赞歌。	巴黎秋季沙龙展举办高更专场，其作品影响到众多年轻的先锋艺术家。	塞尚死于法国普罗旺斯的艾克斯。在后继时代的艺术家眼中，塞尚有着近乎神话传奇的地位。	弗莱在伦敦组织第二届后印象派艺术展，其中包括几幅立体派作品，还设置有英国和俄罗斯展区。



4 《模特》（1886—1888）

作者：修拉

材料：布上油画

尺寸：200 cm × 250 cm

藏于美国宾夕法尼亚梅里恩·巴恩斯基金会美术馆

5 《爱丽丝·泽特肖像》（1888）

作者：瑞塞尔伯格

材料：布上油画

尺寸：195 cm × 98 cm

藏于法国圣日耳曼昂莱市莫里斯·邓尼斯省立博物馆

6 《红磨坊·舞会》（1890）

作者：图卢兹-劳特累克

材料：布上油画

尺寸：116 cm × 150 cm

藏于美国费城艺术博物馆

7 《井边妇人》（1892）

作者：保罗·希涅克

材料：布上油画

尺寸：195 cm × 131 cm

藏于法国巴黎奥赛博物馆



的运用以及他的分隔主义转向。分隔主义的一大特征是以暗色线条或粗轮廓线围绕在明亮色块的边缘。高更随后在自己的绘画根据地——布列塔尼的蓬达旺，他与其他几个绘画同仁曾数次造访——更深入充分地探索这种新风格。他此阶段的作品给一群名为纳比派（或“先知派”）的年轻画家带来很大启迪，该团体的领军人物为保罗·塞吕希耶（1864—1927）。

高更与梵高曾同在法国南部的阿尔旅居，不过这段经历比较不幸。梵高在阿尔受到贫困与绝望的煎熬，但很多他最知名的作品也是诞生于阿尔。两位画家之前结识于巴黎，并且都感觉受到印象派风格的局限和束缚。两人在阿尔有过一次争执，结果导致梵高精神崩溃，狂乱之中他割下了自己的左耳。尽管精神状态有问题，也饱受困扰，梵高依然成功地将他于日本浮世绘中发现的装饰性的简化形式与象征主义相结合，达致一种特殊的画面效果。梵高性格情绪中的强烈特质可在他的《自画像》（见329页）中明显看出。约十年的时间内，他画的自画像多达43幅。在写给妹妹的一封信中，他说自己在寻求“一种比摄影师所能拍到的图像（与世界）更深刻、更相似的画面”。这幅1889年的自画像中有着梵高标志性的涡纹图案和厚涂颜色的笔触，这些特质让画中人物凝视的目光更为突出。画布上占据主导的大量蓝色和绿色与人像的红色头发和胡须构成强烈对比。

与塞尚一样，修拉也专注于印象派的一个特定方面，并将之推进到更高的不同层次。修拉的兴趣焦点是绘画光学。他激赏印象派达致的生机勃勃的色彩谐和，但对他们的绘画方法不满。印象派在很大程度上是出于直觉而将色彩进行组合，修拉则决意设计出一套更理性和科学的程式来进行艺术再现。他为这个领域专题而博览群书，根据《绘画和雕刻法则》（*Grammaire des Arts du Dessin*, 1867）中的理念来建立他的“分离派”（*Divisionist*）技法。他决断地认为如果将细小笔触的互补色相邻排列安置，将比在调色板上直接混合颜料所得到的效果更为生动且强烈鲜亮。修拉用“分离派”来命名这种颜色分拆的理论，但很快就有了几个其他的语词被用于指示这种技法。艺术评论家菲利克斯·费农（Felix Fénéon, 1861—1944）称之为“点彩派”，并生造出“新印象派”这个词来指称修拉引领的这种艺术运动。通过点彩法和分离法，新印象派以更科学的途



径技巧去处理色彩和光线。修拉可能自认为是优化改良了印象派的技法，但他完全没有打算将新技法运用到与印象派前辈雷同的绘画实践中。他的画作并不着眼于再现闪烁的倒影或者变幻的光线效果；相反地，修拉所画的人物是如雕像般静止的，有着一一种超越时间的恒久特质。《大碗岛上的星期日下午》（1884—1886，见334页）在1886年的最后一届印象派画展展出时，尽管引发了很大的争议，但还是被广泛地认为是充当了画家艺术理论的公开宣言，并吸引了很多画家追随这种风格。《模特》（见左页）是修拉采用点彩法绘制的第二幅作品。这件不朽的杰作描绘了修拉画室中正脱下衣服的三位裸体模特，她们也许刚刚才为《大碗岛上的星期日下午》摆过人物造型，因为在斜靠画室墙壁的画框中可以见到“大碗岛”的局部画面。

修拉最重要的门生是保罗·希涅克（1863—1935）。两人相遇于1884年，并即刻成为朋友。希涅克以极大的热忱来推广和宣扬“分离派”艺术。1891年修拉去世后，希涅克成为这一团体的首席代言人。1892年，他离开巴黎去圣特罗佩斯，在那里绘制了几幅海港场景。他的《井边妇人》（见左页下图）便是基于之前的速写草图之一而作。希涅克决定将草图中的两个人物分离出来，单独创作一幅画。他提取草图中周边场景的元素加以综合利用，从而创造出一幅新作品。在法国，新印象派的其他主要人物还有亨利·埃德蒙·克罗斯（1856—1910）和毕沙罗；而在比利时，采用新印象派风格的有希奥·凡·瑞塞尔伯格（1862—1926）和亨利·凡·德·威尔德（1863—1957）。瑞塞尔伯格在肖像画范畴中采用了点彩法，比如他的《爱丽丝·泽特肖像》（见右上图）。

后印象派艺术家中，题材最丰富多彩的当属亨利·德·图卢兹-劳特累克（Toulouse-Lautrec，1864—1901）。他的大部分作品，都聚焦于下流咖啡馆、妓院和蒙马特的夜总会等场所。他忠实地描绘这个下层社会的破烂世界，笔下流露出同情和洞察力，有时还带着幽默感。《红磨坊·舞会》（见下图）中，画面左侧灵活舞蹈的男人为一位技巧纯熟的职业舞者，艺名叫“无骨的瓦伦丁”。劳特累克的绘图技法很出色，他创新的快笔画法独具匠心，重视轮廓线和形体勾勒，善于传达日常工作环境中人物的自然情状。**IZ**



《有大松树的圣维克多山》 约1882

作者：保罗·塞尚 1839—1906

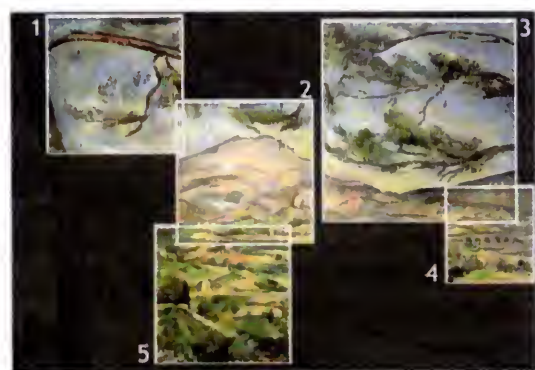


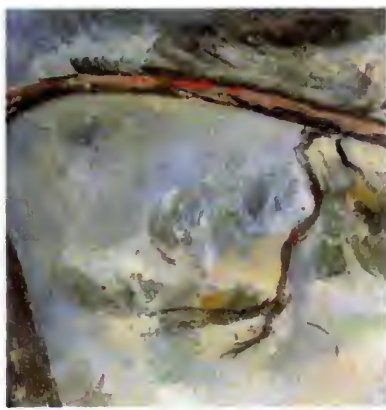
材料：布上油画
尺寸：67 cm × 92.5 cm
藏于英国伦敦科陶德美术馆

圣维克多山位于普罗旺斯的艾克斯东面，是保罗·塞尚钟爱的绘画题材。以这座山为主题，塞尚创作过六十多幅作品，作为其在风景绘画领域的激进实验，并以此不断创新和改良他的绘画技法。此前的印象派（见316页）专注于再现风景中光线和天气的瞬时效果，而塞尚则试图分析山石和植物表象下的内在几何学——“用圆柱、球体和圆锥去表现自然”。他一生的追求是按眼中所见的确切模样去再现景物。举例来说，一棵树，就可能呈现为一个圆柱体，只用寥寥几块简单的色彩平面去再现。塞尚从多个角度研究圣维克多山，用大块的色彩去营造一种被称为“平面深度”的空间效果，从而更有效地描绘地形山势。

这幅油画是塞尚从其妹夫的住宅处选取视角而创作的。塞尚还习惯于就同一场景同时绘制两幅不同的作品。1895年，塞尚在当地的业余画家协会——艾克斯艺术爱好者协会——首次公示此作，人们对此画表示难以理解。唯一激赏此画的是塞尚一位童年好友的儿子。他是位年轻的诗人和作家，名叫约阿希姆·迦斯奎特（Joachim Gasquet）。他对画作的欣赏让塞尚感慨不已，以至于当场在画上签名——这种举动对于塞尚而言相当罕见，将画直接赠送给了迦斯奎特。塞尚1906年去世，其艺术价值已被彼时的青年先锋艺术家发掘与认知。两年后，迦斯奎特出售此画，卖得12000法郎——这在当时是惊人的巨款。12

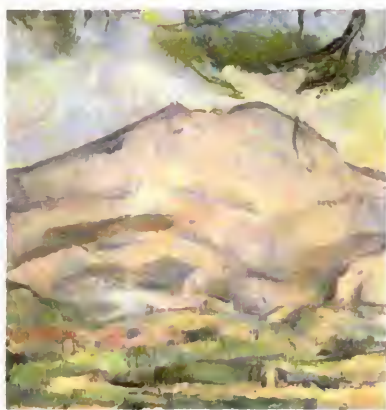
图像局部示意





1 树枝间的天空

塞尚关注画面的整体效果而非个体细节。树枝之间的灰色和绿色色块可能是云或者树叶。这些色块有助于达到塞尚想要的一种效果：让画面上部呈现微光闪烁的动态。



2 山体

通常，塞尚会用简单的炭精记号在画布上确定好主题元素的位置，然后才添加色块。他细致地编排配制色块的不同色调，以此构建画面事物的形态。比如说，山体嶙峋古拙的表面就是纯粹由各式色块来表现的。



3 山谷上方的树枝

为了适配画面构图，塞尚不时重塑自然元素。此画中的树木构成画面主体图形——山峰——的外围框架。树干那优雅的倾斜弯曲与前景中自然地貌的和缓斜坡互为补充平衡。相似地，画面右侧大树枝的弯曲弧度又与远处地形山谷的凹形线条呼应。



4 连拱长桥

阿克山谷间主要的人工地标为阿克连拱桥，它被塞尚画入此作。这样可供识别具体场地的特征物，塞尚随后画得越来越少，因为他对描绘具体细节的兴趣逐渐丧失。他更乐于将细节当成一种工具或手段来应用，以探索色彩与事物形态之间的互动作用。



5 简化的风景

塞尚寻求精简概括眼前的风景，只求以线条与几何形体来呈现画面的要素结构。连曲线都被塞尚越来越多地呈现为多个连接的平面色块。这种手法带来的画面效果比较新奇，而在立体派（见388页）的作品中，画面就被表现得更加抽象。

作者传略

1839—1860

塞尚生于法国南部普罗旺斯的艾克斯，其父经营帽子工厂并为一家小银行的合伙人。在父亲的影响下，塞尚开始学习法律。1861年，他转向绘画，入读巴黎的瑞士学院，与卡米耶·毕沙罗结识。

1861—1872

塞尚回到巴黎，与印象派艺术家交友；作品参展于“落选作品沙龙展”，从商业意义上说并不成功。他的早期作品充满病态，而且常常是狂暴的幻象。1869年，结识书商玛莉-霍顿丝·菲柯特（Mari-Hortense Fiquet），病态风格随之改变。因唯恐父亲反对，他与玛莉的关系一直不敢公开。

1873—1886

他与毕沙罗同在蓬图瓦兹工作，毕沙罗帮助他形成了自己成熟的风格。塞尚前后参加了两届印象派画展，但越来越倾向于离群索居、独自在艾克斯进行创作。1886年，他迎娶玛莉，其父不久后离世。

1887—1906

有了父亲的遗产，塞尚后顾之忧，开始随心所欲地继续艺术追求。1895年，艺术商安波洛瓦·弗拉德（Ambroise Vollard）为塞尚举办个人展，塞尚开始赢得大众认可。

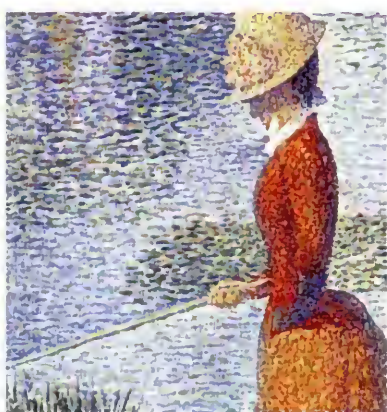
卡米耶·毕沙罗

尽管入读瑞士学院，而且那里也没有什么正式的艺术教学，但塞尚的气质性情从来都无法适应传统常规的学院派教育。促使塞尚形成成熟风格的关键影响来自印象派画家毕沙罗。毕沙罗也曾在瑞士学院研修。1872年，塞尚移居到蓬图瓦兹，住在毕沙罗家附近。毕沙罗引导塞尚摆脱了年轻时那些夸张浮躁的幻象绘画，并激励塞尚专注于风景画，比如毕沙罗自己的作品《进入瓦松村》（*Entering the Voisins Village*, 1872, 见下图）。很关键的另外一点是，毕沙罗劝导塞尚尝试户外作画，从而形成了塞尚的绘画方法的基础，并在此后被一直沿用。



《大碗岛上的星期日下午》 1884—1886

作者：乔治-皮埃尔·修拉 1859—1891



1 垂钓的女士

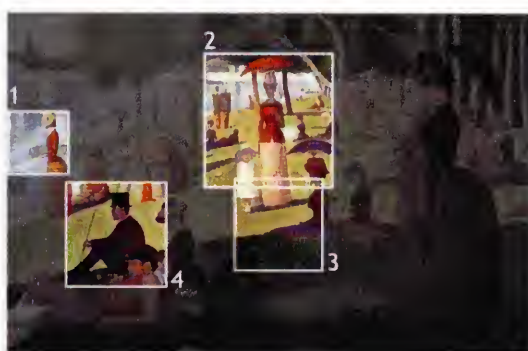
这位女性垂钓者的形象比较怪异，因为她身穿礼拜日的华丽盛装，而且身边也没有其他的钓鱼必备工具。有观点提出这样的形象设计是在暗示此女实为妓女，如此猜测是基于当时通用的一个谐音双关语：pêcher，意为“钓鱼”；而pécher，则意为“（卖淫）犯罪”。



2 妇女和儿童

画面中景的中心区域是在悠闲散步的妇女和儿童，很容易吸引观众的视线。她们直接面对画家和观众，看上去像是走在幻梦中，而环绕在她们周围的人物则如雕像般静止不动。画家好像是特意将这对人物与其他在场的人物区分开，其余的人物均为侧面像。

图像局部示意



乔治·皮埃尔·修拉的这一巨幅代表作展出于1886年的最后一届印象派画展上，引起一时轰动。有些观众对此画感到迷惑茫然，但大部分都认同这是一幅革命性的作品，超越了印象派运动的艺术局限。画面描绘了现代城市生活的一个侧面，在题材选择上符合印象派的审美观念。大碗岛是塞纳河上的一座小岛，巴黎各阶层民众假日空闲时常去岛上消遣放松。修拉的这幅作品是当时社会的一个横截面，与衣饰考究的上流阶层混杂在一起的有士兵、船夫，以及一位奶妈。就当时的艺术现状而言，这幅画的实践手法或者说绘画语言已经是极致的创新。光线与色彩的处理方式异常复杂，预告了修拉随后加以深入探索的点彩派风格的诞生。此外，画面构图丝毫没有印象派所孜孜以求的那种瞬时自发的特质。在细致小心地画出画面结构之前，修拉首先绘制了五十多幅研究草图。这些小草图既有地貌背景的油彩速写，也有描摹个体人物的精细色粉画。

这些人物看上去都没有明显的个性特征，在心理感觉上也相互隔绝，毫无关联。此画仿佛是某幅古典或古代埃及横饰浮雕的一部分。人物缺乏个体特征是修拉有意而为之。修拉想推进印象派，他试图创作出一种影像，如同大型历史叙事绘画那样具有庄严感和永恒感。虽然如此，也不能说这幅画缺乏趣味，画面自有其幽默之处：人物的着装是最新的时髦款式，姿势却是古典的——这是对当时纨绔风格华丽服饰的讽刺挖苦。修拉试图以一种谐和的装饰画方式将互不相干的人物编排在同一场景中，结果这幅作品一经公示便立刻臭名远扬，但与此同时也帮助确立了一种全新的绘画潮流指向。^[2]

材料：布上油画

尺寸：207.5 cm × 308 cm

藏于美国芝加哥艺术学院



3 阴影的运用

通过不自然地运用阴影，修拉营造出了景深感和透视效果。前景中大片深色的阴影引导观众的视线看向画面内部，并与画面里浸浴在阳光中的其余区域构成对比。远景中的暗色条块区域与前景平行，一起衬托出中景亮色区。

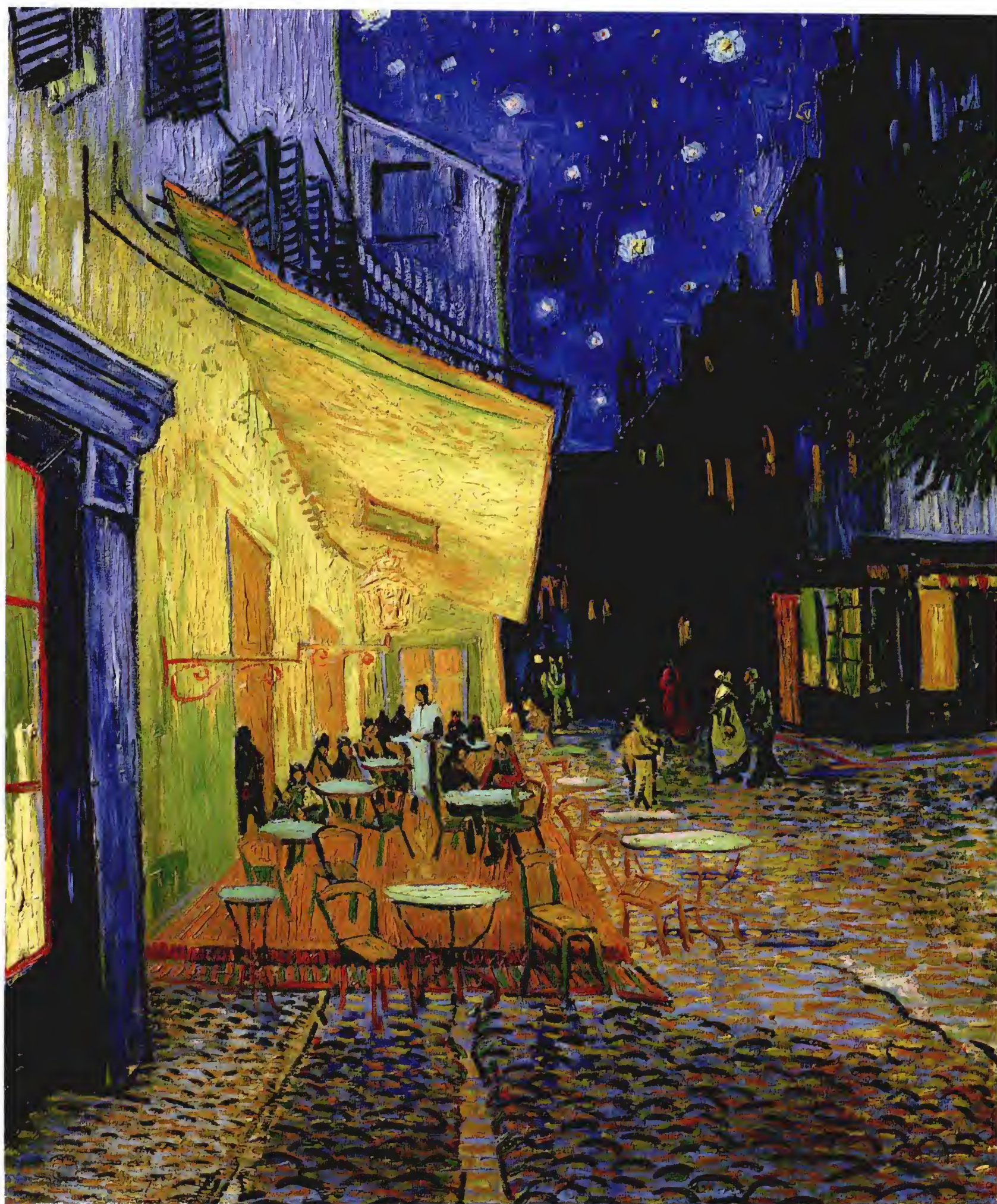


4 戴高礼帽的坐姿男子

画面构图中的比例有不协调之处。比如说，这位戴高礼帽的坐姿男子与邻近的两个人物以及画面中心撑阳伞的女人相比，就显得太小。这可能是因为这画过大，而修拉用于创作的画室又太小，因此无法向后退到足够远的地方来审视画面的整体效果。

《夜间咖啡馆》 1888

作者：文森特·梵高 1853—1890



材料：布上油画

尺寸：81 cm × 65.5 cm

藏于荷兰奥特罗市克罗勒-穆勒国立博物馆

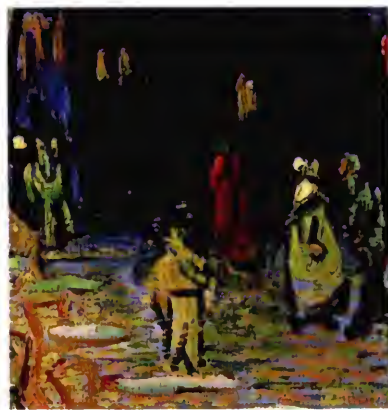


这幅满溢生命力的夜景由梵高在1888年9月画于普罗旺斯阿尔的市政集会广场。那年早些时候，他已在阿尔定居，并热切地期待保罗·高更的到来。同时，他也在紧张地创作，忙于实践从印象派（见316页）那里学来的新技法，并将这些技法与更加强烈丰富的色彩以及情绪强劲、精力充沛的画面形式相结合。梵高在一封信中曾提及他是在读过居伊·德·莫泊桑的一部小说中对于一间夜间咖啡馆的描述之后才产生了创作这幅画的念头。关于这个题材，他先是画过一幅详细的钢笔画，但还是想“在现场画夜晚的场景……画出咖啡馆那灰黄苍白的光线，这是摆脱传统夜景画常规的唯一办法”。与印象派的理念一致，梵高力图自然地表现出暗夜景观，但不用任何黑色。完成此作后，他兴奋地写信给弟弟西奥（Theo）：“这就是你会看到的——一幅夜景，但完全没有用黑色，只有漂亮的蓝色、紫色和绿色。”^[2]



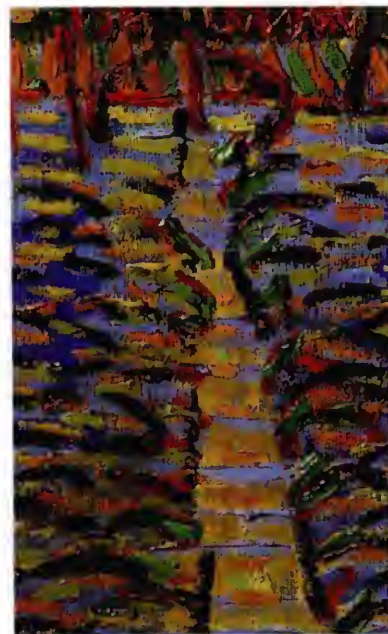
1 天空

梵高用色涂层很厚，而且不将涂层表面抹平。他的笔触痕迹通常都肉眼可见，色块拼接绘制的天空就尤其明显。他作品中的图像，有时候与其说是画出来的，倒不如说是用厚色层堆涂出来的。



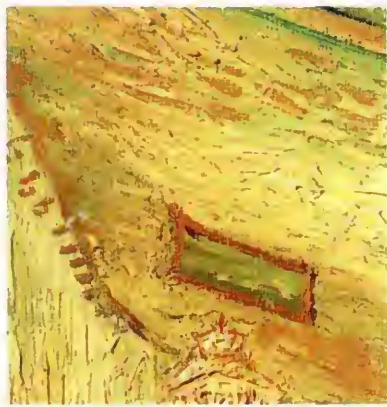
2 马匹和路人

梵高描绘了煤气灯照到马匹和仆人身上的灰黄反光。印象派画家如果这样画，肯定是为了捕捉瞬时的光影效果，而梵高对这一过程的运用则比较夸张，更多地着眼于图像的装饰和表现效果。



3 排水沟

画家采用了一种令人困惑的透视形式吸引观众的视线进入画面构图。画面的下半部分满布着交汇聚合的线条；中间是排水沟形成的一条线，延伸开来就直指中景里的咖啡馆服务生。排水沟两侧分布的是粗犷有力的斜线：地沟左侧与右侧的人行道，以及靠近街边外沿的那一列桌子都构成斜线。画面上方的遮阳雨篷还有屋顶则构成第二重斜线，斜线向下指向画面的中心。



4 遮阳雨篷

梵高自我挑战，此画中绘有相互反差的两种光源，分别是咖啡馆那耀眼的人造灯光和星星散发出的微妙光照。他对遮阳篷朝下一面的色彩再现特别感兴趣，完全是用不同色调的黄色涂画而成。



作者传略

1853—1881

梵高生于荷兰村庄格罗特-桑德（Groot-Zundert），为牧师之子。在确定他真正命中所属的绘画生涯之前，梵高尝试过几种不同的职业：在一家国际艺术商的公司做过，在英国曾受聘当过老师，甚至在比利时的一个采矿工人区当过业余牧师（未经过教会授权仪式）。

1882—1885

梵高移居至尼德兰，师从安东·莫夫（Anton Mauve，1838—1888）接受非正式的艺术训练，费用由弟弟西奥支付。梵高一生都受到西奥的慷慨资助。1885年，梵高完成真正意义上的首幅杰作《食土豆者》。

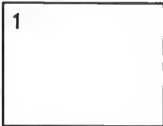
1886—1888

梵高赴巴黎，结识印象派画家。他采用印象派技法进行创作实验，开始在先锋派画展展出作品。1888年，因欣赏当地强烈的阳光效果，他移居法国南部的阿尔，作品色彩也变得浓烈。高更前往阿尔与其共同创作，但梵高的精神状态恶化，开始攻击高更。高更逃离阿尔，梵高在狂躁之中割掉了部分左耳。

1889—1890

在圣雷米住院治疗期间，梵高激情难抑，继续狂热创作，完成其一生中最优秀的一些作品。1890年，他移居巴黎附近瓦兹河畔的奥维尔，以投靠弟弟。他的作品开始得到认同，但神经衰弱已经耗尽了他的生命。当年7月，梵高举枪自杀，随即离世。

象征主义和综合主义



- 1 《荞麦收割》（1888）
作者：埃米尔·贝尔纳
材料：布上油画
尺寸：72 cm × 92 cm
藏于瑞士洛桑约瑟弗维兹艺术收藏馆
- 2 《绿色死亡》（约1905）
作者：奥狄隆·雷东
材料：布上油画
尺寸：55 cm × 46 cm
藏于美国纽约现代艺术博物馆
- 3 《大林普司》（约1892）
作者：皮埃尔·博纳尔
材料：布上油画
尺寸：35 cm × 24 cm
私人藏品

象征主义出现于19世纪80年代，是对19世纪物质主义潮流和技术变革的一种反拨。这个词汇由法国诗人和评论家让·莫雷亚斯首创，出现于1886年他为《费加罗报》写的《象征主义》一文中。象征主义诗歌表述了个人化的深度情感，莫雷亚斯写道：“象征主义给抽象观念套上了有形的感官外衣。”象征主义很快被用来定义任何以想象和直觉风格为特征的绘画，这些画作回避客观图景或自然主义的写实。19世纪稍早阶段，欧仁·德拉克洛瓦（1798—1863）曾经宣扬，色彩同样可以拥有如具象描绘那般的表现力，而象征派画家则将这个观点加以发掘推进。很多艺术家以线条和形状来探索实践与色彩表现力观点相似的概念。象征派拒绝自然主义和现实主义，转而选择去复兴和强化浪漫主义（见266页）对于艺术想象力的推重。他们回避有形的外部世界，更多地凝视自我内心，将内在情绪和思维理念视为艺术的根本出发点。

象征主义更多地是一种艺术创作途径而不是某种特定的风格。采用这种创作范式的主要艺术家团体中，有一群人曾短期聚集于布列塔尼的蓬达旺，以该地作为创作基地。这群人当中包括保罗·高更（1848—1903）、埃米尔·贝尔纳（Emile Bernard, 1868—1941）和保罗·塞吕希耶（1864—1927）。吸引这些艺术家来到蓬达旺偏远乡村的是当地村民身上体现出的基督教宗教虔诚与民俗风情。画家们采用简单的平面形式、非自然常态的色彩和富于节奏韵律的图形来尝试呈现梦中和记忆中的景象。

大事记

1884	1886	1888	1889	1890	1891
皮埃尔·普维丝·德·夏凡纳（1824—1898）开始为法国里昂的艺术博物馆绘制系列象征派壁画。	诗人让·莫雷亚斯在《费加罗报》发表关于诗人斯忒凡·马拉美和保罗·瓦莱里的文章，提出了象征主义宣言。	塞吕希耶绘制风景《护身符》，他运用粗放的平涂色彩造型，以深色的轮廓线分隔画面。此画催发了其与朋友组成纳比派。	万国博览会期间，综合派的一个小型展览在巴黎的沃尔比尼（Volpini）咖啡馆揭幕，未能售出任何作品。	维亚尔绘制其突破性的作品《八边形自画像》，画面色彩豪放大胆，超越于时代，预示了后来的野兽派（见370页）。	法国评论家艾伯特·奥瑞尔写了一篇关于高更的论述文章，为象征派美学做定义。诗人阿尔图尔·兰波死于马赛。

这种绘画实践的结果可参见贝尔纳的《荞麦收割》（见上图）。画中非自然的红色农作物让作品呈现出梦境感、非人世感。高更则认为艺术是一种抽象，通过将感知到的自然世界与艺术家的个人经历进行综合而达成。他的作品通常采用未经调色的朴素纯色，以黑色勾勒轮廓的图像形态也非常简单，例证可见《布道后的幻象》（1888，见340页）。高更的这种风格在当时影响巨大。他强调对艺术的情绪反馈比智力回应更重要，画家应该根据想象而不是观察所得来作画。他激励艺术同仁去“用心绘画”，因为画里的情绪比事物的自然形式更有意义。这种将题材景物与情绪相融合的理论被称为“综合主义”。贝尔纳和高更都声称是自己推进了这种理论。作为象征主义一支的综合主义在1888到1894年处于盛期，但也有些艺术家将这种风格延续至20世纪。

综合主义者通过平常卑微的题材来表现情感，而在其他象征派艺术家那里，诸如忧郁、绝望和沉沦等情绪成为中心主题。画家们用紧张的、内心化的超自然意象来描述梦境、噩梦、宗教情绪和死亡。有些象征主义者描绘错综复杂的细节，另有一些画家则将画面处理得很简单，几乎不加修饰，如同儿童画。很多画家使用大块的平涂单一色，而另外一些则使用冷光色调和精致细腻的笔触。奥狄隆·雷东（Odilon Redon，1840—1916）以碎片化的虚构图像元素和潜意识中的幻觉影像来描绘梦一般的场景，预示了后来超现实主义（见426页）的很多特征。《绿色死亡》（见右图）呈现出一幅毛骨悚然的视觉场面或幻象，其中一个令人心悸的人物形象，如幽灵般发出绿色荧光，正从一个类似大蛇的怪物的缠绕中向上挣脱。

另一个象征主义团体为纳比派，活跃于1888到1900年。团体成员包括莫里斯·邓尼斯（1870—1943）、皮埃尔·博纳尔（1867—1947）、爱德华·维亚尔（1868—1940）、菲利克斯·瓦洛东（Félix Vallotton，1865—1925）和保罗·塞吕希耶。这个团体的名字来自希伯来语，意为“先知”。先知当是指称高更，这个词表达出画家们对高更那富于表现力的综合主义风格的巨大热忱以及他们对高更的狂热推崇。塞吕希耶是这个团体背后的推动力量，他于1888年在蓬达旺与高更相识。纳比派的风格特质为平涂单色块、粗犷的轮廓和简化的绘图。他们还实验用不同的材质作画，包括硬纸板和天鹅绒。除了绘画，他们也制作海报招贴、印刷版画、工艺纺织品和书籍插图，并为象征主义戏剧演出设计和制作布景。他们的很多作品都受到当时日本浮世绘和新艺术派（见346页）图像的影响。很多纳比派成员都对神秘的基督教主题深度关注，而博纳尔和维亚尔则经常描绘亲切的室内场景。不同于寻求精确表现自然世界真实色彩的印象派（见316页），博纳尔经常对色彩加以夸张和扭曲，以表达一种情绪感。他的《大林普司》*（见右图）构图充实丰满，是其典型的风景画作之一。SH

* 法国东南伊泽尔省一城市。



1893	1896	1897	1899	1900	1903
爱德华·蒙克（Edvard Munch，1863—1944）开始创作系列画《生命的饰带》（意指形式类似于浮雕横饰带），探索人类心理和精神状态，其中包括《呐喊》。	博纳尔在巴黎杜兰·鲁埃尔举办首次个人画展。纳比派举办最后一次团体展。	高更永久移居大溪地。此后他只在死前回过法国一次，去布列塔尼的蓬达旺作画。	古斯塔夫·克里姆特（Gustav Klimt，1862—1918）绘制《赤裸真相》（Nuda Veritas），大胆的女性裸体和性欲象征震惊了维也纳社群。	巴勃罗·毕加索（1881—1973）在风格形成期热衷于象征主义。一位亲密的朋友的自杀引发了毕加索的“蓝色时期”。	曾大力支持纳比派、博纳尔和维亚尔的文学和艺术期刊《纯色杂志》（La Revue Blanche）停发，与《讽刺》（La Revue）合并。

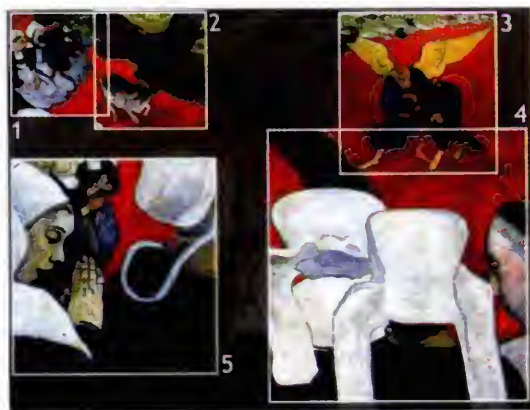
《布道后的幻象》1888

作者：保罗·高更 1848—1903



材料：布上油画
尺寸：72 cm × 91 cm
藏于英国爱丁堡苏格兰国立美术馆

图像局部示意



《布道后的幻象》是一幅象征心灵内省的作品，通常被认为是高更的第一幅代表作。画中的布列塔尼妇女那地方特色鲜明的头饰，一般只在宗教仪式场合才穿戴。她们刚刚听过牧师布道，讲的是《创世记》（32章22—32节）中雅各在夜晚与一位神秘的天使摔跤角力的故事。此画戏剧性的构图和大胆的色彩与19世纪80年代的大部分作品都大不相同，当时人们仍倾向于坚守自然写实的传统。1886年的第八届印象派画展之后，高更决定探索和追求自己的表现风格。他认为巴黎已经被物质主义完全腐化，因此宁愿呆在布列塔尼的蓬达旺乡村——他心灵的净土。他与一群志趣相投的艺术家在蓬达旺创立了综合主义。这种新风格与象征主义密切相关，突出简约的画面形式，并在画面的未造型亮色区域涂抹油彩。创作此画期间，高更给梵高写信说道：“画中的景观与摔跤场面只会出现在布道后祈祷者的想象之中。”一株以斜线角度安置的树木将作品中不同的主体分开。画中妇女那颜色沉郁的衣服意味着她们属于具体琐碎的凡俗尘世。这种颜色与描绘幻象主体的生动色彩构成对比。高更的色彩运用表明他已脱离印象派（见316页）。他对人物形象的描绘也反映出在蓬达旺教堂中看到的简单的木刻圣人、粗糙质朴的教堂墙壁和造型奇特的雕像给他带来的影响。SH



1 跪地的妇女

红色画面背景更加映衬出布列塔尼妇女那朴实简陋的黑白形象，这象征着高更与印象派分道扬镳。他希望对虔敬朴实的乡村农民的描绘能够促动物质化的城市社会重新去关注内心精神生活的奥秘。



2 树木与奶牛

真实和幻象世界（世俗和圣灵）中的两组人物以及图景由一根树干构成的对角斜线分开。树干朝向远景的一侧有橙色细线描边，表示幻景的神秘光线反射在树干上。奶牛意味着蓬达旺淳朴的乡村生活。



3 雅各和天使

高更那采用深色轮廓线的平涂色块技法是受到日本浮世绘的影响，与欧洲的彩绘玻璃窗也很类似。他采用群青来描绘天使的袍服，用深绿描绘雅各的衣服，用铬黄描绘天使的羽翼，营造出超现实的感觉。这种色彩运用策略也异乎寻常。



4 前景边缘的三个人物

这些人物形象都被画布边缘裁切，无视传统的透视法则，也丝毫没有表现出画面的特定光源。高更在此已与传统常规决裂。妇女们头戴的软帽有变形，牧师的头部也被画布边缘裁切，这些都表现出高更所收集的日本浮世绘印画风格对他的影响。



5 祈祷妇女的侧影

这位祈祷妇女的面部特征非常概括，基本上没有细节或者精致色调，黑色轮廓线的运用让人物形象看上去更加平面化。她脸上粗放的白色高光映衬了其他妇女的白色头饰，而描绘她下嘴唇的那一抹朱红色又与背景的色彩形成呼应。

作者传略

1872—1879

高更在巴黎从事股票经纪业，事业成功，于1873年迎娶梅特·苏菲·盖德（Mette Sophie Gad），随后十年间育有五个子女。1874年，结识毕沙罗之后，高更在其影响下开始绘制风景画，他将很多时间用于与印象派画家交友。

1880—1882

高更的作品共参加三次巴黎的印象派画展。

1883—1887

经济萧条，高更辞去股票经纪的工作，专注于艺术创作。1886年，参加最后一次印象派画展之后，他将家人留在丹麦的哥本哈根，自己去了法国布列塔尼的蓬达旺。随后一年均居留于蓬达旺，创作了很多综合主义作品。

1888—1890

高更与梵高同在法国南部的阿尔。两人发生争执，1890年高更回到巴黎。

1891—1903

高更移居大溪地，绘制生动的原始风情作品。1897年试图自杀，1901年与一位大溪地女子同居于马克萨斯群岛。1903年被控诽谤罪，判处监禁，尚未开始服刑便辞世。

日本浮世绘印画

19世纪50年代晚期，日本与西方国家订立协议，对外通商，日本文化随之被引介至欧洲。自1872年起，法语中便有“日本风”一词，用以描述日本艺术对西方的影响。1886年，与梵高相识后，高更对日本艺术的热情被点燃，开始收集葛饰北斋（1760—1849）和安藤广重（1797—1858）的浮世绘印画。这些作品给高更带来了丰富的灵感，他很多作品的构图都是借鉴了浮世绘的非对称朴素画面和大面积的明亮平涂色块技法。高更还经常将自己的版画印制图像整合进绘画，比如《有日本浮世绘的花卉》（1889，见下图）便是一例。



原始主义



及至19世纪末期，欧洲对南美洲、非洲、亚洲和大洋洲的帝国主义控制——尤其是在亚洲、非洲和大洋洲的殖民统治——进一步扩张，这也意味着大量的当地艺术品被劫夺，带回欧洲展示或者当作珍品古玩被出售。很多欧洲城市开设了民族学博物馆，无数艺术家的旅行足迹遍及北非和中东等地。与此同时，年轻的先锋派艺术家当中涌现出一种风潮，他们拒斥既成的艺术传统，试图寻求更好的艺术表达方式。有些艺术家对现代生活的诸多方面感到失望，开始去博物馆探索研究土著艺术或者寄希望于非西方的文化形态，比如非洲或大洋洲文化。他们认为这些古代文化所孕育出的艺术作品出于天然直觉、充满真诚信念和道德正义，比将技巧和经典题材奉为圭臬的欧洲学院派艺术（见276页）更优越。摒弃西方繁复矫饰

大事记

1891	1893	1903	1904	1905	1906
高更离开欧洲定居大溪地，探究土著艺术。卢梭在独立沙龙展展出首幅丛林题材画作。	卢梭——其作品自1886年便定期展出于独立沙龙展中——辞去收费员的公职，专事绘画。	巴黎秋季沙龙展举办高更作品专场，这深刻影响到先锋派艺术家，尤其是毕加索。	基希纳在德累斯顿民族学博物馆研究土著部落艺术。一年后，魏玛博物馆展出高更的作品，这让年轻艺术家深受启迪。	在秋季沙龙展上，卢梭的《饿狮扑杀羚羊》与马蒂斯和野兽派（见370页）的作品同堂展出。	在巴黎旧货店，马蒂斯买下一座非洲雕像，随后给毕加索看，毕加索当晚熬夜描画此雕像。

的艺术成规，并从其他文化中汲取新元素，他们相信艺术可以获得新生。

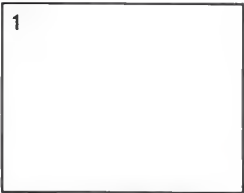
原始主义并非一次特征明显的艺术运动，而更类似于一种潮流趋势，其观念主张激发了20世纪的众多艺术现象。这个概念很快延伸扩展，用来指称儿童或未经正规训练者所完成的艺术创作，因此原始主义在部分意义上也是指“稚拙派艺术”（Naive art）。这种朴素简单的艺术风格——可参见亨利·卢梭（1844—1910）的《耍蛇人》（1907，见344页）——最初受到艺术圈内保守派的辱骂攻击，但年轻的先锋艺术家们则视之为宝贵创新，并从中大受启迪。

先锋派艺术家对异域土著艺术那畸变的形式、大胆粗犷的图案和对比反差的色彩做出积极回应，认为这些新鲜元素可将他们从艺术表现西方传统的桎梏中解放和拯救出来，巴勃罗·毕加索（1881—1973）、保罗·高更（1848—1903）、埃米尔·诺尔德（1867—1956）、亨利·马蒂斯（1869—1954）、康斯坦丁·布兰库西（1876—1957）、恩斯特·路德维格·基希纳（1880—1938）和阿梅迪奥·莫迪里阿尼（1884—1920）便是其中突出的几位。他们尝试使用土著艺术那简朴的形状和轮廓、象征符号、扭曲畸变的图案来进行创作；他们排除细节、逼真写实、线性透视和自然真实色彩，以一种之前时代无法想象的方式创作出众多的抽象作品。他们的作品也大胆赞美感官肉欲，呈现出潜意识场景。

以原始主义风格给其他艺术家带来启发触动的首要人物当属高更。他对法国感到失望，随后移居至大溪地，专注于一种剔除了艺术机巧或者说复杂绘画技法的艺术创作。他对民间土著艺术的兴趣有增无减，并向当地手工艺人学习了创作方法。高更拒斥西方文明，他的作品显得原始，充满异域特色，仿佛是出于天生的直觉；他观察身边的土著人群，力求让作品更接近于他所见和所认为的那种自然纯净和道德纯真。高更的努力成效显著，比如《快乐悠游》（土著语，“快乐之人”，此画又名《游戏》，见左页图）采用平涂色块，简化了构图和画面体量感，以“强烈的原始色彩以及梦幻与现实的混合”唤起一种异域风情的氛围。1905年和1910年，高更的作品两度在德国展出，对德国表现主义（见378页）产生了深远影响。高更以土著人类艺术那简化夸张的形式吸引了大批表现主义艺术家。

原始主义的感召力并非仅限于绘画，音乐家和雕塑家也同样对原始主义投以热忱。布兰库西从罗马尼亚民间艺术和面具中汲取灵感，他摒弃立体造型的雕塑传统，转向了简洁的浅雕刻，其作品因此也日益抽象，《波嘉尼小姐》（见右图）是一位匈牙利女人的胸像，他前后雕制过几个不同的版本。雕塑主体的细节特征被简化，只表现出概括的几何形；雕塑呈流线形，如鸡蛋状。

原始主义被广义地阐释和发挥，并有着普遍的号召力，意味着这种潮流趋势在20世纪艺术中也长久延续。第二次世界大战之后，殖民主义终结，但这种土著部落艺术的美学精神已完全融入艺术实践中，原始主义晋身为主流艺术理念。SH



1 《快乐悠游》（1892）
作者：保罗·高更
材料：布上油画
尺寸：73 cm × 94 cm
藏于法国巴黎奥赛博物馆

2 《波嘉尼小姐》一号版（1913）
作者：康斯坦丁·布兰库西
材料：铜、铜黑氧化层，石灰岩底座
尺寸：44 cm × 21.5 cm × 31.5 cm
藏于美国纽约现代艺术博物馆



1907	1910	1912	1913	1923	1938
毕加索参观巴黎特洛卡代罗广场的非洲艺术藏品；为卢梭举办盛大宴会；绘制《亚维农的少女》（见392页）。	德累斯顿的阿诺德画廊举办高更作品展。基希纳为展览绘制海报，海报基于高更的一幅作品。	莫迪里阿尼以石灰岩刻制《女人头像》，其面部特征和细长、抽象的头部均受到非洲雕塑的启发。	诺尔德旅行至巴布亚新几内亚（当时为德属新几内亚），深受触动，创作了数部作品，类似于当地的部落木雕。	布兰库西雕制《空中飞鸟》，试图呈现鸟振翅飞翔的状态；那拉长的形状代表了飞鸟的动态而非鸟本身的生物实体属性。	反对现代艺术的纳粹政权截获基希纳的639幅作品，并指责它们为“堕落的艺术”；基希纳随后自杀。

《耍蛇人》 1907

作者：亨利·卢梭 1844—1910

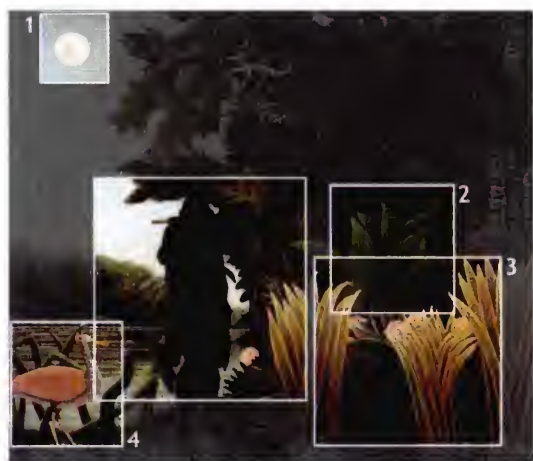


材料：布上油画

尺寸：169 cm × 189.5 cm

藏于法国巴黎奥赛博物馆

图像局部示意



亨利·卢梭自学绘画，获得先锋派认同后，应画家罗伯特·德罗奈（1885—1941）母亲的邀约，创作了这幅《耍蛇人》。在月光朗照的丛林中，一个神秘的人物正吹奏长笛，召唤她的宠物蛇从植物中现身。画面的每个元素，从青翠葱郁的热带常绿植物到月亮和火烈鸟，看起来都仿佛是用布料拼贴做成，让构图呈现出二维平面感。两位学院派（见276页）艺术家——菲利克斯·奥古斯特·克莱蒙特（1826—1888）和让-莱昂·杰洛姆（1824—1904）——曾经给卢梭提出建议，让他以自然为唯一良师。卢梭终生都遵循此建议。两位学院派前辈还帮卢梭取得了官方许可，去临摹卢浮宫的艺术藏品。卢梭最知名的作品题材为丛林场景，而他从未离开过法国。虽未亲历热带丛林，但他常常带着速写本去巴黎植物园一画就是数小时。这幅画描绘的奇异植物和动物都是来自异国他乡，有着具体可感的梦一般的特质。画面的稚拙天真感、富于节奏韵律的图案和鲜明的色彩都是典型的原始主义风格。卢梭那未经正规训练而自我摸索出的绘画技法对年轻一代的艺术家产生了很大的影响。SH



1 表面上的简朴

尽管卢梭的作品被认为是因为未经专业训练而体现出稚拙简朴，但他详尽地规划了自己的画面，图案与色彩的选择也非常慎重。画布上端，一轮银色的圆月悬挂在朦胧的天空中，照亮了月光之下所有事物的边缘轮廓。



2 叠层画法

卢梭的绘画技法非同寻常。他不是使用数量有限的色彩或混合调色，而是分层叠加设色，先画天空，然后加上一些叶子，等之前画的干燥之后再继续画。他用了多种色调的绿色来表现深度和空间。



3 线性透视的缺位

卢梭也许是使用了一种复制手段将速写稿转移到画布上，然后再对植物进行修饰以增加异域情调。尽管没有采用传统的线性透视，画布上带有珠宝般光泽的叶子与花朵那交织缠绕的图案形式却营造出协调感和深度感。



4 梦一般的特质

火烈鸟是画中唯一采用了柔和粉彩颜色的部分。与那些蛇一样，鸟儿也被妇人的音乐蛊惑入定，静静地站在灯芯草间看着妇人；后方水面上平直的横向波纹更强化了画面梦一般的宁静感。



5 寓言类比的运用

耍蛇人形体剪影清晰，但细部特征完全模糊，只有眼睛和及膝的波浪状垂挂长发可明显分辨。一条蛇缠绕在她的脖子上，另有两条则在她脚下扭动起舞。她在这里被比拟为伊甸园中的夏娃，但她的魔幻魅力让自然荒野陷于陶醉，而且她对蛇也毫不惧怕。

作者传略

1844—1883

卢梭生于法国拉瓦尔，后参军入伍，幸无兵燹之灾；1868年退役，进入巴黎市政的通行税收缴部门，任二等职员；因此卢梭绰号为“收税员”。

1884—1892

卢梭获得许可去国家级的各博物馆临摹大师作品。1885年，有两幅画送至香榭丽舍沙龙展，但巴黎沙龙展一直拒绝他的作品。1886年起，他每年都参加独立沙龙展，并在1891的展览中展示了他的第一幅丛林绘画创作《热带风暴中的老虎（惊悚！）》，作品被认为幼稚业余，因而大受嘲弄。

1893—1908

《饿狮扑杀羚羊》于1905年的野兽派（见370页）画展展出。卢梭开始得到评论界认可，与先锋派艺术家交友，其中包括罗伯特·德罗奈和毕加索。

1909—1910

影响力强大的艺术商安波洛瓦·弗拉德和约瑟夫·布鲁莫在1909年开始买入卢梭的作品。卢梭在一个家具店举办首次个展。一年后，卢梭死于巴黎。同年，他的作品展在阿尔弗雷德·斯蒂格利兹（Alfred Stieglitz, 1864—1946）的纽约291画廊举办。1911年的独立沙龙展举办卢梭的回顾展。

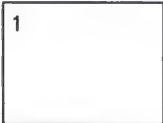
卢梭与稚拙派艺术

稚拙派艺术看上去简单粗陋，这个概念被用以指称任何未经专业训练的艺术家的作品。不过，稚拙派作品幼稚天真的表象常常具有欺骗性。卢梭是最知名的稚拙派画家，很多人尝试模仿他的风格——鲜亮色彩的运用、无视透视规则、叠层平涂的图形和对细节的悉心安排。作为一个未经正规训练的艺术门外汉，卢梭的幼稚风格起初遭到嘲弄，比如他的《自画像》（1890，见下图）就类似于儿童画。20世纪初期，原始主义兴起，年轻的先锋派艺术家开始欣赏非西方的文化形态和稚拙派艺术的天真淳朴，卢梭的作品才开始为人们所接纳。最早认可卢梭才华的是法国



作家阿尔弗雷德·加利（Alfred Jarry, 1873—1907），他于1893年将卢梭引介给巴黎放荡不羁的文艺圈。毕加索后来成为卢梭作品的买家，并于1908年在他位于蒙马特的画室为卢梭举办宴会，向卢梭表示敬意。

新艺术派



- 1

《宿命》（1893）

作者：扬·托洛普

材料：纸上色粉和铅笔

尺寸：60 cm × 75 cm

藏于荷兰奥特罗市克罗勒-穆勒国立博物馆
- 2

《宝石系列：紫水晶》（1900）

作者：阿方斯·穆哈

材料：彩色平版印刷

尺寸：62 cm × 25 cm

藏于捷克共和国克鲁第姆地区博物馆
- 3

《蚌蛭花瓶》（1913）

作者：勒内·拉利克

材料：蓝灰乳白玻璃

尺寸：高 28 cm

私人藏品



新艺术派呈现出多样化的装饰风格，在欧洲和美国都得到热烈追捧。这种潮流影响到从绘画和建筑到平面图形设计的每一种艺术门类。这种风格的主要特征是大量运用复杂曲线图案。装饰化的自然图形，比如叶子或植物卷须，是曲线图纹的主体，装饰化的人物形象有时也会出现；相对抽象的图案，比如鞭形曲线纹和阿拉伯藤蔓花纹，也被偶尔使用。新艺术设计者规避象征或表现主义的内涵，只聚焦于作品的表面装饰效果。通过剥离题材主体的情绪或叙事内涵，新艺术为后来的抽象艺术铺设了发展道路。

新艺术的演进也是多种艺术源泉折衷融合的过程，其来源之一是将图案大胆简化的日本浮世绘——其对印象派（见316页）的灵感启迪不可估量。英国的艺术与工艺运动，尤其是威廉·莫里斯那富于律动花卉墙纸设计，也给新艺术派带来了一定影响。此外，保罗·高更（1848—1903）、文森特·梵高（1853—1890）和爱德华·蒙克（1863—1944）等人采用的装饰化风格也得到新艺术派的呼应。荷兰画家扬·托洛普（Jan Toorop，1858—1928）开始其艺术生涯时，是象征主义（见338页）的拥戴者。在早期作品如《宿命》（*Fatalité*，见上图）中，他运用匪夷所思的曲线和象征符号来呈现一个现实之外的世界。随后，他的作品逐渐抛弃了神秘寓意，进而演化为新艺术风格的纯粹装饰图像。

新艺术运动最初萌发于法国，名字源于德国艺术商齐格菲·宾恩

大事记

约1890	1892—1893	1894	1894	1895	1895
之前被唯美主义（见310页）推崇的日本浮世绘以交缠环绕的有机形式和强烈的色彩引起艺术家的关注。	比利时建筑师维克多·霍塔（1861—1947）设计其第一座灵感源于新艺术的建筑——布鲁塞尔的“流苏宅”（Tassel House），采用了曲线钢结构。	奥斯卡·王尔德在英国首次出版剧本《莎乐美》，比亚兹莱为该书画插图，其中包括《孔雀裙》（见348页）。	杂志《牧神箫》（或《杆击》）刊载文章，称注意到一部艺术作品中“突然而猛烈的曲线，可让人听到鞭子挥动的噼啪之声”；随之，“鞭子曲线”成为新艺术风格词汇的一部分。	宾恩在巴黎开办新艺术公司，其商店和画廊成为新艺术派艺术家的一个主要聚会之地。	穆哈为维克多伦·萨尔杜的戏剧《吉斯蒙达》（ <i>Gismonda</i> ）绘制宣传海报，其特色鲜明的海报风格开始在巴黎传播。

(1838—1905) 于1895年开设在巴黎的商店“新艺术公司”。宾恩的商店主要经营东方艺术品，但也陈列当代欧洲设计师的作品。他对玻璃制品尤其感兴趣，1898年与美国人路易士·康福特·第凡尼(1848—1933) 结识之后，他成为第凡尼的作品在欧洲的独家经销商。宾恩也销售另外两位新艺术派玻璃设计大师埃米尔·格莱(1846—1904) 和勒内·拉利克(1860—1945) 的作品。拉利克的作品常见的特色是写实化或装饰化的植物和昆虫图形，比如这个乳白玻璃花瓶上的蚱蜢图案(见右下图)；他在玻璃设计中还用宝石来构造和呈现出植物和昆虫图形。

海报是一种相对较新的艺术形式，在这个领域，法国首都巴黎处于前沿。海报新风格的两个先锋人物为阿方斯·穆哈(1860—1939) 和朱尔斯·谢雷(Jules Chéret, 1836—1932)。他们以作品中多彩多姿的迷人年轻女性形象而知名，比如穆哈的《紫水晶》(*Amethyst*, 见右图)——这是他的《宝石》系列海报之一，其中还包括《红宝石》、《黄玉》和《翡翠》。新艺术派作品中的女性形象大致是以象征派所倡导的“致命蛇蝎美女”为蓝本，但女人的长发不再被有意呈现为引诱捕获无戒备粗心男人的武器，而是仅仅作为画面的装饰性素材。新艺术运动在巴黎的影响也明显体现在建筑特征上，比如赫克多·吉玛德(Hector Guimard, 1867—1942) 为该市新建地铁站设计的曲线钢构造出入口便是一例。

新艺术在德国一个变体被称为“青年风格派”(Jugendstil)，名称源自1896至1914年在慕尼黑出版的一本反响巨大的杂志《青春》(*Die Jugend*)。杂志是青年风格派的重要展示窗口，其中最主要的插图作者之一是汉堡人奥托·艾克曼(Otto Eckmann, 1865—1902)。与其他为杂志供稿的新艺术画家一样，他还进行了广泛多样的设计创作，包括家具、陶瓷和墙纸。在奥地利，这种新风格与维也纳分离派(见350页)紧密相关，因此被称为“分离画派”；而在意大利则被称作“自由风格”，意指伦敦的利伯提(Liberty, 也即自由)百货公司。利伯提商店由阿瑟·拉森比·利伯提(Arthur Lasenby Liberty, 1843—1917) 爵士创办于1875年，他一直在大力推广新艺术派设计师的作品。

在英国，新艺术派这种线性装饰风格与奥伯利·比亚兹莱(1872—1898) 的平面美术作品紧密关联，比如他的《孔雀裙》(见348页)。在格拉斯哥最富盛誉的新艺术派人物则是查尔斯·雷尼·麦金托什(Charles Rennie Mackintosh, 1868—1928)，对凯尔特装饰艺术研究的复兴(由利伯提首先发动)让他大获裨益。1893年，《艺术工作室》杂志诞生，大量刊载了比亚兹莱和托洛普的作品，对麦金托什的影响也很大。麦金托什最为人称道的是那精益求精、臻于完美和无所不用其极的室内装饰风格。他最著名的作品是分别位于格拉斯哥柳树街和英格拉姆街的两间茶室；从外部立面和壁画到家具、餐具和菜单，装修的每一个细节都由他亲自设计。**IZ**



1896	1897	1899	1900	1909	1914
艾克曼开始为《青春》创作平面设计图案，此杂志为新艺术风格德国分支变体的主要传播阵地。	拉利克在布鲁塞尔的万国博览会展出其设计的珠宝作品，获“十字军团荣誉勋章”。	吉玛德为巴黎地铁站设计第一个新艺术派进站口，构建材料为钢和玻璃，最后一个进出口建于1905年。	巴黎万国博览会上，拉利克以铜、象牙和玻璃制作的珠宝首饰与工艺品引起轰动。	麦金托什完成格拉斯哥艺术学校的新建筑，这是新艺术派建筑在英国的首个独创范例。	第一次世界大战开始，新艺术被认为过于奢侈萎靡，随后让位于更简单、更流线型的现代主义风格。

《孔雀裙》 1892

作者：奥伯利·比亚兹莱 1872—1898



材料：纸上黑墨水和石墨

尺寸：23 cm × 17 cm

藏于美国马萨诸塞剑桥，哈佛艺术博物馆

奥伯利·比亚兹莱为奥斯卡·王尔德的剧本《莎乐美》画了一套插图，《孔雀裙》是其中之一。王尔德的原创剧本用的是法语，比亚兹莱读完剧本便绘制了一幅震撼有力的插图，描绘的是莎乐美（《圣经》中译为萨洛米）手持施洗者约翰被砍下的头颅。王尔德看过这幅画，便立刻意识到为其英文版剧本画插图的理想人选就是比亚兹莱。

不过，事情进展得并非一帆风顺，因为出版商发现很多插图画过于色情，于是要求比亚兹莱加以修改。为了满足这些要求，比亚兹莱绘制了一些他毕生作品中最炫目华丽的图案，尽管很多画面与剧本内容并无多大关联。正如《孔雀裙》中所体现出来的，很多时候他沉迷于描绘莎乐美的奢华服饰，去探索装饰性图案的可能边界，因此画面图案显得喧宾夺主。他采用简单洗练的线条来表现莎乐美的形体，却在头饰和裙摆两个部位集中呈现了精微丰富的细节，这表现出了他对于女性服饰的强烈兴趣或特别关注。英文剧本的出版引发了公众舆论的谴责，比亚兹莱因此恶名远扬；以如此方式出名，不羁如比亚兹莱者，也并非能完全处之泰然。^[2]

图像局部示意



聚焦



1 奈拉伯斯

宣扬世纪末情绪的颓废派艺术中，雌雄同体的人物很常见，这在《莎乐美》插图中也有大量体现。面孔柔和如女人（但膝盖处骨骼强健，完全是雄性）的这个人物是奈拉伯斯——莎乐美卫兵队的年轻队长。莎乐美威胁恫吓他，让他允许自己去见施洗者约翰。



4 孔雀图案的裙子

莎乐美裙子上的半抽象图案，约略类似于孔雀羽毛，例证了比亚兹莱对装饰艺术的极高品位。1891年，他参观惠斯勒的“孔雀厅”，用闪亮的蓝色与金色以东方风格绘制的孔雀图案覆盖整面墙壁，让他过目难忘，深受影响。



2 字母图案

唯美主义画家詹姆斯·麦克尼尔·惠斯勒在画作的常规签名处采用过蝴蝶图案，这让比亚兹莱印象颇深。他自己的这个签名图案用以暗示蜡烛，蜡烛在他的艺术创作中扮演着重要角色。他乐于给别人制造一种神秘的印象，那就是他只在夜晚进行创作，两座他钟爱的烛台上烛光闪耀，为他提供照明。



5 背景中的孔雀

莎乐美身后的孔雀喻指剧本中的一段情节：希律王看过莎乐美的舞蹈，提出用他收集喂养的所有孔雀来代替莎乐美执意索要的施洗者约翰的人头。比亚兹莱完全用曲线来描绘这只孔雀，那装饰性的大圆环图形更强化了图像的神秘感。



3 孔雀羽毛

为新艺术风格定义的一个特征就是自然形式的变形。原初的灵感来源通常是植物或者其他生物，但艺术家们以装饰性的高度程式化方式来描绘这些自然形态。比如，莎乐美的头饰上，有些孔雀羽毛看上去仿佛有了属于它们自己的生命。这里，有一根超长的羽毛没有像自然真实情况那样弯曲垂悬，而是形成了一种优雅的阿拉伯式藤蔓卷曲，与莎乐美的裙子线条相得益彰。

作者传略

1889—1891

比亚兹莱开始工作，任职保险公司职员，但梦想着进入艺术生涯。他带着画作去拜访爱德华·伯恩-琼斯爵士（1833—1898），得到琼斯的鼓励。

1892—1895

比亚兹莱接到人生的第一份重大创作要约，为托马斯·马洛礼爵士的著作《亚瑟王之死》绘制插图，其艺术才华很快便得到认可，比亚兹莱随之成为文学季刊《黄皮书》的艺术编辑。但因与奥斯卡·王尔德有牵连，比亚兹莱后被《黄皮书》解聘。

1896—1898

比亚兹莱协助创办新杂志《萨伏伊》（The Savoy），为亚历山大·蒲柏的长诗《秀发劫》（The Rape of the Lock）绘制洛可可（见250页）风格的插图。1897年，他皈依天主教，移居法国；第二年因肺结核而客死他乡。

分离派



1 奥地利维也纳分离派大厦外部细节（1898）
作者：约瑟夫·马里亚·奥布里希

2 第三十三届维也纳分离派展览海报（1909）
作者：奥托·弗里德里希
材料：彩色平版印刷

3 《莎乐美》（1906）
作者：弗朗兹·冯·斯达克
材料：布上油画
尺寸：115.5 cm × 62.5 cm
藏于德国慕尼黑伦巴赫宅邸美术馆

临 近19世纪末，几群进步的艺术家脱离各自当地的学院派——他们认为学院派过于保守，着手创立更先锋的艺术流派。在奥地利和德国，这些艺术团体被称为“分离派”，所扮演的角色类似于法国兴起的那些独立的艺术沙龙。分离派并未统一遵循某种特定的风格，但有着一致的目标：自由展出他们的作品，不必受制于传统的艺术权威。

这种潮流始于1892年的慕尼黑。新成立的分离派在该市建成一座私人画廊来承办团体内部的作品展，结果相当成功，风头很快盖过了慕尼黑的官方展览。慕尼黑画派从未像其他分离派团体那样激进，领军人物弗朗兹·冯·斯达克（1863—1928）后来还成为慕尼黑艺术学院的教授，其学生包括保罗·克利（1879—1940）和瓦西里·康定斯基（1866—1944）。斯达克从根本上来说是个象征派（见338页），他那引人遐想的作品通常色彩暗沉、主题充满性的暗示。《莎乐美》（见右页图）中主体人物被描绘为一个明显充满肉欲官感刺激的致命美女，而施洗者约翰被砍下的头颅则环绕着一个蓝色光圈，吸引观众的目光投向感觉怪异的画面右下角。

影响力最大的分离派团体于1897年成立于维也纳。古斯塔夫·克里姆特（1862—1918）被选为该团体的首任会长，并且一直是分离派最具权威的画家，直到1905年他离开该协会为止。从一开始，维也纳分离派成员就表现出比其德国同仁远为广泛的兴趣领域。这个团体创办有自己的杂志《神圣之春》来宣扬推广分离派艺术理念。团体成员中除了画家，还有建

大事记

1893	1897	1897	1897	1901	1903
冯·斯达克展出《罪》，画中的女子完全裸体，仅有样貌恶毒的大蟒蛇缠身，令正统艺术圈大为震惊。	克里姆特与其他十五个人脱离了他们认为过度保守的维也纳艺术家协会，创立维也纳分离派。	利伯曼的作品在大柏林艺术展展出；自此以后，他获得日益提升的艺术声誉与认可。	奥布里希设计分离派大厦，1898年开始动工，六个月后完工，正好用于举办第二届分离派展览。	布鲁诺·卡西雷尔（Bruno Cassirer，1872—1941）从柏林分离派脱离。他建立一家出版社，所出版的书籍主要是关于现代艺术和文化。	科罗曼·莫泽（Koloan Moser，1868—1918）与人共同成立“维也纳工作室”，这也是由维也纳分离派演进而成。

筑师和装饰设计师。建筑师约瑟夫·马里亚·奥布里希（1867—1908）设计了壮观的分离派大厦（见左页图），用于举办协会成员的作品展。因此大厦有着闪光的圆顶，所以被戏称为“金色卷心菜”。此建筑的大门上方镌刻有分离派的口号：“给每个时代相应的艺术，给艺术以自由”。

维也纳分离派并不推举某种特定的艺术风格，但他们的作品都与新艺术派（见346页）紧密相关。这个团体的主要目标就是让目光狭隘、偏安一隅的维也纳艺术圈子去接触和认识欧洲其他地方最新的艺术潮流，改写沉闷麻木的维也纳艺术图景。他们的展览慷慨地安排了大量空间来展示外国艺术家和设计师的作品。比如，在1900年的第八届展览上，整整一个展室被专门用来展出查尔斯·雷尼·麦金托什的家具和工艺作品；而1903年的第十六届展览则聚焦于法国印象派（见316页）和后印象派（见328页）的作品。分离派还购置了诸如奥古斯特·罗丹（1840—1917）和文森特·梵高（1853—1890）等艺术家的作品，捐赠给维也纳的一个现代艺术画廊。虽然有着这样的国际视野，但对分离派产生巨大和持久影响的当属克里姆特的作品。他受委托为维也纳大学所创作的两幅颇具争议的作品《哲学》和《医学》（约1900）初次展出时，引发了一场抗议风暴，因为两幅作品被认为是在公然宣扬色情淫秽。1902年，他的《贝多芬浮雕饰带》展出，激起的舆情反应也同样强烈。克里姆特本已做出最坏的打算：此作只是暂时用以挑战维也纳的陈腐审美观念，至多展后被销毁而已。不过，虽然有些评论家谴责此作是“借用了绘画艺术形式的色情”，但另有些声音则呼吁保存此画。在克里姆特的《吻》（1907—1908，见352页）中，纯感官的影像也显得充满世俗情欲，而且有着大面积的装饰性金黄镶嵌色块，它同样也未能取悦于评论界，但克里姆特仍然我行我素。自此以后，他的画作开始程式化，固守前期风格。

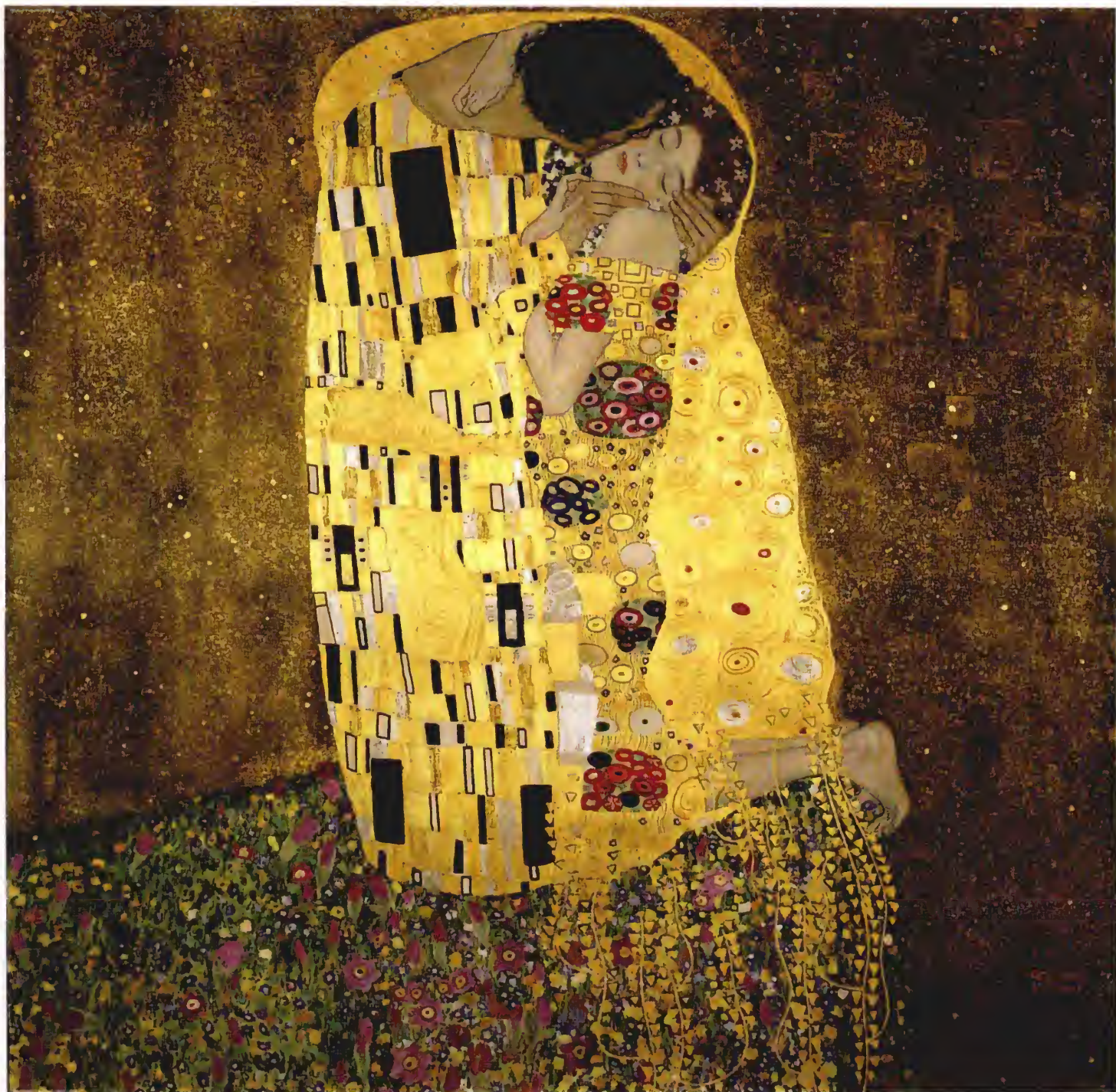
柏林的分离派团体确立于1899年，其中最卓著的人物是马克斯·利伯曼（1847—1935），他后来成为最重要的德国印象派画家之一。利伯曼被选任为团体的首任会长，掌控该协会直至1911年。在他的引领下，柏林分离派声誉日隆，非常成功，地位直追官方的学院派艺术机构，并助力柏林取代慕尼黑成为德国最重要的艺术中心。尽管柏林分离派自由开明、兼容并蓄，但对当年的先锋派还是持有戒备和抵触态度，1910年的第二十八届柏林分离派展览就拒绝了众多表现主义（见378页）画家提交的作品。埃米尔·诺尔德（1867—1956）为此向会长写了一封尖刻的控辩信，结果被驱逐出分离派团体。其他一些艺术家随后也脱离了该组织，在格奥尔格·塔伯特（1880—1957）和马克斯·佩希斯坦（1881—1955）的领导下，于1910年共同组成了新分离派。新的协会在短时期内曾一度繁荣，并成为表现主义艺术家交友集会的重要场所。这些表现主义者当中包括恩斯特·路德维格·基希纳（1880—1938）、埃里希·赫克尔（1883—1970）和卡尔·施密特-罗特鲁夫（1884—1976）。IZ



1905	1908	1910	1912	1912	1915
一系列的分歧之后，克里姆特退出维也纳分离派；他的追随者也加入他的行列，组成“克里姆特派”。	克里姆特的《吻》首次展出，被谴责是公然宣扬性欲。	将近三十位表现主义（见378页）艺术家的作品被柏林分离派展览拒之门外，遭拒者组成“新分离派”。	因用年轻女子当裸体模特被外界发现，埃贡·席勒（Egon Schiele, 1890—1918）遭短期监禁，后被迫离开克鲁莫（Krumau）。	因与分离派和新分离派一起展出作品，佩希斯坦被德国表现主义社团——桥社（Die Brücke）开除。	洛维斯·科林斯（Lovis Corinth, 1858—1925）成为柏林分离派的新会长，随后担任该职务长达十年。

《吻》 1907—1908

作者：古斯塔夫·克里姆特 1862—1918

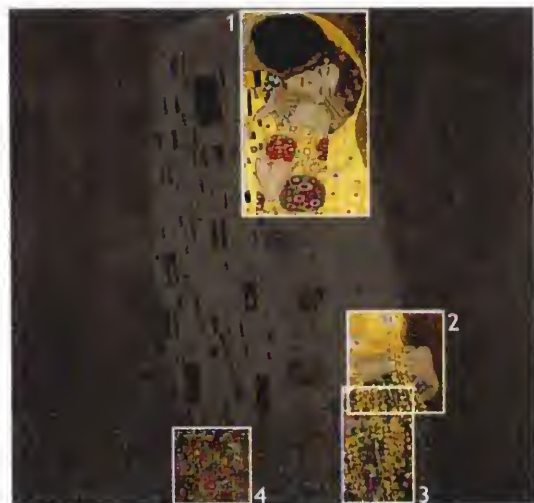


材料：布上油画

尺寸：180 cm × 180 cm

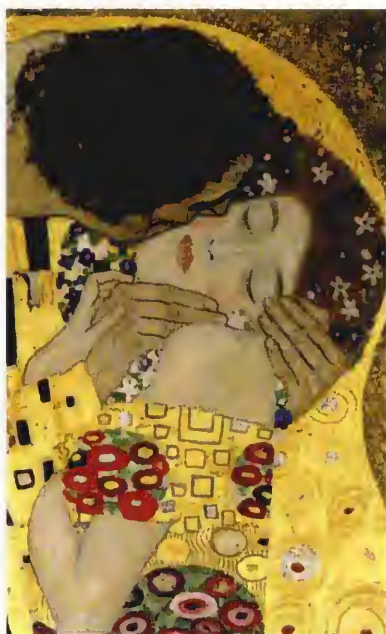
藏于奥地利维也纳美景宫美术馆

图像局部示意



古斯塔夫·克里姆特的《吻》清晰地定义了一个让他沉迷多年的绘画主题：人类的拥抱。1902年，在《贝多芬浮雕饰带》壁画中，有一个局部题为“给整个世界的一吻”，描绘的便是一对裸体男女在拥吻；1904年，克里姆特为布鲁塞尔斯托克莱宫（Palais Stoclet）的宴会厅绘制系列壁画，“给整个世界的一吻”这个形象素材又被整合为其中一个画面，壁画的这一部分被命名为“爱的满足”。

《吻》是克里姆特艺术生涯中所谓“金色时期”的巅峰之作，由几何图形和花卉纹案组成的抽象装饰图案占据了画面主体。这幅作品创作于画家艺术生命的一个关键时刻。当时他与几位志同道合的艺术家已经退出了维也纳分离派，他们于1908年组织起一次新展览，命名为“艺术展场”，展品中就包括首次面对公众的《吻》。这次展览引致猛烈的负面批评，从财务角度来看也是个灾难，损失惨重，但克里姆特这幅代表作所蕴含的杰出品质所幸得到了认可。在展览尚未结束时，奥地利政府部门便收购了这幅画。12



1 情侣的头

在克里姆特众多的人类拥吻图像中，男人的面孔总是处于被遮蔽的模糊状态，重点表现的都是女人的面庞。这里的女人双眼闭合，仿佛正沉浸于爱欲的兴奋喜悦中，但这幅场景也有着病态恐怖的潜在意蕴。女子的肌肤呈现出死人般的灰白，她那水平横向的头部姿势显得很痛苦。这种显然有意而为之的肢体形态设计促使观众联想到同时代的画作中较多出现的被砍下头颅的意象。斩首的主题在当时的象征派（见338页）艺术中极其普遍。



2 女人的脚

克里姆特的绘画中充满引人入胜、含混不清的细节。初看之下，画中男人在生理体形上处于优势支配地位，但女人那伸出的双脚表明她是跪在花丛中，而男子看起来则是站姿。如果女人也站立，她将大大高过自己的爱侣。



3 金色流苏

流苏状的飘坠装饰条在女人身下如瀑布水帘般摆动，覆盖了画布下方繁花似锦的右侧区域。这些金色流苏物可以理解为人物的服饰，但这里的纹案设计更像是在暗示女人那一绺绺的垂挂长发。在象征派艺术中，“致命美女”通常都被描绘成长发飘逸；长发也是她们诱捕猎物的必备工具。在《贝多芬浮雕饰带》中，克里姆特意味深长地将一对情侣的脚描绘为被几圈发束所缠绕。



4 花团锦簇的地面

类似河岸的斜坡上缀满花朵，这是这幅爱侣拥吻场景中唯一的现实事物意象。克里姆特爱花；画室外的花园，他从不修整，让花草完全自然生长，以便能看到大自然那最原始纯粹的状态。他也很喜欢描绘花草，但这些花卉图像从未点缀过传统常规的风景画——克里姆特的风景画也标新领异。

作者传略

1876—1892

克里姆特14岁时进入维也纳（实用）工艺美术学校开始专业训练。在校时，他与弟弟恩斯特（1864—1892）和弗朗兹·马楚（Franz Matsch，1861—1942）组成一个创作团队，接获了一些公共建筑装饰项目。

1893—1904

克里姆特的装饰业务相当成功，受托为维也纳大学绘制壁画，达致生意高点，但克里姆特日渐受到先锋派艺术的吸引。1897年，与人共同创立维也纳分离派，这一团体致力于组办展览来宣扬先锋派潮流。他的新风格震惊了正统权威，最终放弃维也纳大学的壁画项目。

1905—1911

与分离派发生一系列分歧，克里姆特退出。他处于艺术声誉的高峰期，创作了一些生平最佳的作品。1910年的威尼斯双年展举办他的作品专场，以表敬意。此期间，他为布鲁塞尔斯托克莱宫绘制壁画，这成为他最引人瞩目的装饰作品。

1912—1918

晚年的克里姆特离群索居，专注于绘制美女画像，作品一直供不应求。他也绘制了一些风景画和情色意味浓厚的经典题材寓言画。第一次世界大战结束前几个月，克里姆特中风，随后死于肺炎。

黄金和镶嵌装饰

克里姆特对实用装饰艺术驾轻就熟，这对他的绘画有着重要影响。他的父亲是一位金饰制作工艺师，克里姆特在这个领域也得心应手，这对他的绘画大有裨益。在《吻》中，他用了一层金粉涂层来营造背景那闪烁发光的观感，在人物的服饰上则用了闪亮的黄金箔片。他对奢华的黄金色调的特殊喜好部分源于他对马赛克镶嵌装饰的兴趣。他曾经研究过马赛克。1903年，他去往意大利拉文那观光，金碧辉煌、熠熠生辉的教堂马赛克——比如下图的拜占庭（见72页）风格范例——让他叹为观止。旅行之后，他对马赛克的迷恋卷土重来、更为炽热。克里姆特将意大利马赛克的镶嵌技法加以调整，用于自己的作品中，这对他成熟时期的艺术风格产生了重大影响。在《吻》中，镶嵌装饰的效果最明显地体现在那茧状的金黄色区上；这一镶嵌区将一对爱侣环抱在内，与外部世界隔绝。这里的几何图案条块装饰和有着繁复点缀覆盖的画面设计都是从马赛克镶嵌中汲取了灵感。



1900

1910

1920

进入摄影艺术时代 (p.356)

现实主义、精确主义和地方主义 (p.364)

野兽派 (p.370)

《舞》| 亨利·马蒂斯 (p.372) ●

巴黎画派 (p.374)

德国表现主义 (p.378)

●《动物的命运》| 弗兰兹·马克 (p.384)

●《即兴曲三号》| 瓦西里·康定斯基 (p.382)

《街上两妇人》| 恩斯特·路德维格·基希纳 (p.386) ●

立体主义 (p.388)

●《亚维农的少女》| 巴勃罗·毕加索 (p.392)

《手持吉他的人》| ●乔治·布拉克 (p.394)

未来派、奥费主义和射光主义 (p.396)

●《骑车者动态研究》| 翁贝托·波乔尼 (p.398)

至上派和构成派 (p.400)

●《至上派构图：飞机飞行》| 卡西米尔·马列维奇 (p.402)

《关于这个》插图 | 亚历山大·罗德琴科 (p.404) ●

风格派 (p.406)

《不和谐音对位构图，作品16》

达达主义 (p.410)

●《艺术评论家》| 劳尔·豪斯曼 (p.412)

包豪斯学派 (p.414)

《构图—组合》

新客观主义 (p.420)

墨西哥艺术 (p.436)

现代主义雕塑 (p.444)

5 | 1900至1945年

1900

1910

1920

●《圣拉扎尔车站后景》| 亨利·卡蒂埃-布勒松 (p.360)

●《冬日暴风雪后初晴，约塞米蒂山谷》| 安塞尔·亚当斯 (p.362)

●《我的埃及》| 查尔斯·德姆斯 (p.366)

●《夜鹰》| 爱德华·霍珀 (p.368)

●《男仆或侍应生》| 杰姆·苏蒂思 (p.376)

凡·杜斯堡 (p.408)

的魔术》| 保罗·克利 (p.416)

●《拉斯兹罗·默霍利-纳吉》| 纳吉 (p.418)

●《社会栋梁》| 乔治·格罗兹 (p.422)

●《大都会》| 奥托·迪克斯 (p.424)

(p.426)

●《记忆的永恒》| 萨尔瓦多·达利 (p.430)

●《自由入口处》| 雷尼·马格利特 (p.432)

●《格尔尼卡》| 巴勃罗·毕加索 (p.434)

●《底特律工业》(南墙)| 迭戈·里维拉 (p.440)

●《有荆棘项链和蜂鸟的自画像》| 芙丽妲·卡萝 (p.442)

《雅各与天使》| 雅各布·爱普斯坦 (p.448) ●

进入摄影艺术时代



1 《轮船客舱》（1907）
作者：阿尔弗雷德·斯蒂格里兹
材料：牛皮纸上照相凹版
尺寸：33.5 cm × 26.5 cm
藏于美国纽约惠特尼美国艺术博物馆

2 《熨斗大厦，纽约》（1905）
作者：爱德华·斯泰肯
材料：白金版
尺寸：48 cm × 38 cm
藏于美国圣迭戈摄影艺术博物馆

3 《卷心菜叶》（1931）
作者：爱德华·韦斯顿
材料：明胶卤化银感光片
尺寸：19 cm × 24 cm
藏于美国纽约现代艺术博物馆

摄影被当作一种艺术形式是在20世纪初始时。随后还出现了一个新词“画意摄影”，用来描述那些在风格上模仿绘画的摄影作品，比如通过使用柔焦和棕褐色调成像的照片。美国和欧洲的摄影师各自组成协会，举办照片展览来推广摄影这种艺术形式，宣扬摄影是一种呈现社会真相、自然写实的艺术品类。纽约的“摄影俱乐部”就是这样的一个协会组织。1899年，摄影师中的先驱前辈阿尔弗雷德·斯蒂格里兹（1864—1946）便在该俱乐部所在的场地举办了他的首次个人作品展。不过，斯蒂格里兹对此次个人展并不满意，因为当时的任何艺术展，评判者基本上都是画家而非摄影师，所以他决定再组织一场展览，只邀请摄影师同行对展品进行评判。他创立了一个叫做“摄影分离派”的团体，该团

大事记

1900	1902	1908	1916	1920	1923
一种简易的纸板盒式相机——柯达·布朗尼问世，摄影由此普及。	斯蒂格里兹创办第一本摄影杂志《摄影作品》，纯粹刊登摄影创作。	时尚摄影之父——法国人迈耶男爵（1868—1949）在《摄影作品》发表印象派风格的时尚照片。	史俊德拍摄系列街头人物肖像作品，如《盲人》，将社会纪实与现代主义的简练形式相结合。	艾伯特·任杰-巴齐（1897—1966）和奥古斯特·桑德（1876—1964）在摄影中吸纳和采用新客观主义（见420页）的风格特质。	哈利·伯顿（1879—1940）游历埃及，用照片记录霍华德·卡特发掘图坦卡门陵墓的过程。

体于1902年在纽约的国家艺术俱乐部组织了一场展览，结果展览受到了一致好评。三年后，斯蒂格里兹与摄影同仁爱德华·斯泰肯（1879—1973）合作创办了摄影分离派小画廊；根据其在纽约第五大道的门牌号，画廊被简称为“291”。画廊发起了一些开创性的举措，将照片与现代绘画和雕塑同台展出。斯蒂格里兹热情追捧斯泰肯的作品，两人成为亲密的朋友。

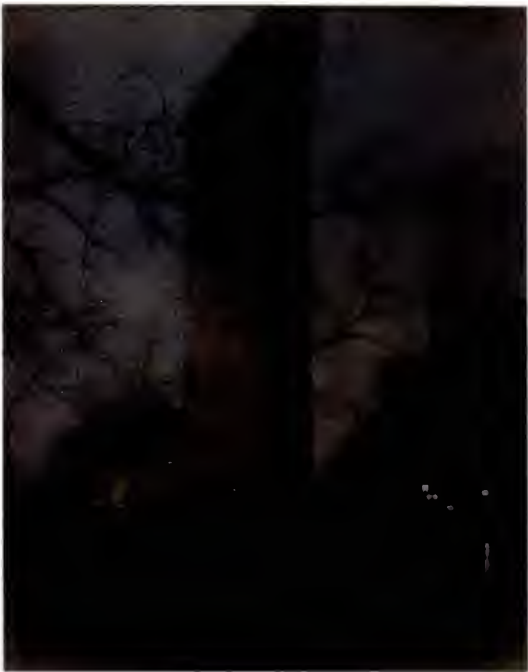
斯泰肯本人亦为摄影艺术先驱。他手工处理自己的《纽约熨斗大厦》（见右上图）照片，在溶有阿拉伯树胶和重铬酸钾的感光溶液中利用不同层次的悬浮色料来给底片着色。彩色摄影当时还未发明，他通过这种技法创造出彩色的照片影像，而且让照片呈现出一种明显的绘画特质。这张照片拍摄于黎明或黄昏时段，光线暗淡；大厦所在的河边雾气氤氲，这种氛围表现在照片上，看上去类似于惠斯勒的一幅画作；而画面的构图则让人联想到一幅日本浮世绘木版印画。

斯蒂格里兹以《轮船客舱》（*The Steerage*，见左页）超越了摄影的艺术边界。照片呈现了一艘蒸汽客轮上头等舱和低等统舱区的不同乘客，轮船即将从纽约启航去德国。这样的都市生活场景阐明了贫富之间的分化隔离，并与构图中的斜角分隔线相结合，标志着摄影艺术从“画意摄影”的自然写实向立体主义（见388页）转变。

第一次世界大战之后，人们为工业机械化的速度而欢欣鼓舞，艺术家们也沉浸于这种主流情绪。现代主义元素在欧洲、美国和日本摄影师的作品中表现明显；照片中开始出现更强锐度的影像，而且通常是近摄特写，其精微的细节和干净的线条令人瞩目。在美国，斯蒂格里兹的一个门生——保罗·史俊德（1890—1976）拍摄的城市场面和风景中带有一种抽象感，注重表现事物的形式和动态。史俊德是纽约“摄影联盟”的成员，这个团体活跃于20世纪30年代，寻求利用照片来推动社会改革。

“摄影联盟”的其他成员还包括爱德华·韦斯顿（1886—1958）和安塞尔·亚当斯（1902—1984）。1932年，他们一起创立了“f/64小组”。这个摄影师小团体的共同目标是挑战画意摄影的统领地位。他们倡导“直接摄影”，即用镜头尽量如实地记录影像，而避免人为操控。他们以景深强烈的作品改写了风景摄影，宣告了与画意摄影柔焦手法的决裂；他们的照片表现出影像的精微细节和精巧的有机形态，正如我们在韦斯顿的《卷心菜叶》（见右图）中所看到的。

让摄影承载社会批评功能是20世纪30年代的创新之举，但日常生活摄影则早已有之。20世纪30年代，轻型相机的出现意味着摄影师可以更自在即时地进行创作。法国摄影师亨利·卡蒂埃-布勒松（1908—2004）那著名的瞬时抓拍由此也得以实现，他的此类作品可参见《圣拉扎尔车站后景》（1932，见360页）。同时代的摄影记者朱拉·哈拉兹——其更为人熟知的称呼为布拉塞（1899—1984）——也以诸如《莫里斯圆柱》（见左下图）这样的影像捕捉到巴黎街头的现实气息。这幅作品在雾气迷茫的暗光背景前安置了一个孤单的身影，以此暗示



1931	1935	约1935	1938	1944	1945
摄影记者威利·鲁格（1882—1961）乘飞机从柏林上空英勇跳伞，冒生命危险在半空拍下照片《摄影师》。	美国的公共事业振兴管理局延聘艺术家。作为管理局计划的一部分，兰格被聘用去采访拍摄移民劳工。	亚当斯的照片《冬日暴风雪后初晴，约塞米蒂山谷》（见362页）精确捕捉到暴风之后的约塞米蒂山谷情状。	沃克·埃文斯（Walker Evans，1903—1975）随身藏匿35毫米相机，偷偷拍摄纽约地铁的乘客。	卡帕实拍D-Day盟军在西欧登陆。他拍的一个美国大兵登上诺曼底奥马哈海滩的场景区成为摄影史上最重要的照片之一。	亚当斯、兰格和伊莫金·坎宁安（1883—1976）在加利福尼亚美术学院讲授最早的摄影艺术课程。



夜晚都市生活的孤绝落寞。布拉塞的很多影像都是他夜晚逡巡蒙帕纳斯街区时即景实拍，进入镜头的有妓女、艺术家和罪犯。1933年，他的作品结集为《巴黎黄昏后》出版，其中的摄影主题引起公愤，情形就如同19世纪时亨利·德·图卢兹-劳特累克的巴黎“底层生活”绘画所引致的反响。

这种被称为“街头摄影”的影像风格推进和拓展了纪实摄影的疆界。人称维吉（1899—1968）的奥地利籍摄影师亚瑟·费列将镜头延伸到纽约最恐怖狰狞的都市场景前，纪录夜色中的流氓、酒鬼、斗殴、车祸、火灾和凶杀案件。他随时监听警方和消防部门的人员调度广播，迅即抵达事件现场拍摄；《非当班警察于布鲁姆街344号击毙枪匪》（1942）便是一例，罪犯安德鲁·伊佐因持枪抢劫被击毙的影像清晰而血腥，仿佛悲情暴力电影中的一幕场景。

英国摄影师比尔·布兰德（1904—1983）所受的主要影响来自布拉塞。在大萧条和伦敦大轰炸期间，英国陆军部委派布兰德拍摄当时的英国实况；他的照片由此改写了英国摄影史。他的作品集《英伦岛内英国人》（1936）真实地呈现出上流贵族逸乐生活与劳工阶层日常苦役之间那触目惊心的巨大反差。布兰德摄影生涯的晚期专注于风景、肖像和裸体，在光影对照方面大胆探索。他的系列裸体摄影，结集为《裸体视角》（1961）出版。这些“布兰德式”人体凸显了他那独有的高度反差的风格，有意缺省中间灰度、层次和细节。布兰德拍摄的英国北部工业区民生影像，比如《东达勒姆捡煤渣者》（1937），在题材选择上体现出他敏锐强烈的社会良知，他的这种纪实风格巧妙地结合了现代主义的美学形式。纪实摄影出现的初期，布兰德就已是一位摄影记者。纪实摄影品类形成的先决条件是轻量化相机的发明，但以照片为主打的杂志的创办也非常重要，比如1938年创刊于英国的《图片邮报》和1936年于美国改版印发的《生活》杂志都意味着纪实摄影作品有了另外的发表途径，而不再仅限于主流的新闻报纸。

20世纪30年代经济大萧条期间，各门类艺术家的关注点都聚焦于社会问题，摄影师也不例外。摄影联盟为自己的会员提供廉价的暗房设备和技术指导，很多人在此期间脱颖而出、一举成名，其中就包括桃乐丝·兰格（1895—1965）。她那些令人震撼而心酸的影像以无家可归者和失业者为主体，比如《白天使救济食物派发现场》*（1932）。这些图景以具



象的人物将经济危机鲜明地呈现并记录下来。从1935年到1944年，她受聘于美国农业安全管理局发起的一个项目，去采访记录乡村地区农民和遗民农工的困苦生活。《贫困遗民母亲与孩子》（见下图）拍摄于加利福尼亚的尼珀莫，表现的是一个赤贫的豆类收摘女工和她的两个孩子。兰格的写真风格以及她对于贫困煎熬下个体人物的聚焦，共同定义了一个时代，并对后继数个年代的纪实摄影艺术家产生了深广的影响。

自20世纪30年代以来，以美国《时尚》和《哈珀时尚芭莎》杂志为代表的时尚摄影持续发展、大受欢迎。理查德·阿维顿（1923—2004）是最早的时尚摄影师之一，他将情绪和动态注入时尚影像，是这一行业的革命性创举。时尚摄影与艺术之间的“异花授粉”（交互影响）也很常见。英国摄影师塞西尔·比顿爵士（1904—1980）因其创新的肖像作品和优雅的时尚摄影而大受推崇。他的近景特写构图与对经典雕像姿态、闪光布料和纸质碎片材料的灵活运用很大程度上是借鉴了超现实主义（见426页）艺术家，尤其是萨尔瓦多·达利（1904—1989）和曼·雷（Man Ray，1890—1976）的作品。

第二次世界大战让一些摄影记者变身为战地纪实摄影师。匈牙利人罗伯特·卡帕（1913—1954）在西班牙内战采访期间得到磨练，达致艺术成熟期。他以《倒下的战士：共和派人民警卫队民兵阵亡的瞬间》（见左页上图，简称《阵亡的瞬间》）一举成名。影像呈示一位士兵被击中后仰面摔倒，据信是描绘了他阵亡的那一瞬间。此作名满天下，但也颇具争议：有说法指出这张照片是摆拍而成；该民兵正摆好造型要拍照时不幸被敌方开枪击中。卡帕留下的另一摄影艺术遗产是他与人合伙创立于1947年的马格南摄影图片社。这家摄影通讯社提出一个开创性的理念，主张摄影师应该自由选择创作题材，而不是由图片编辑分派任务。1954年，采访第一次印度支那战争时，卡帕因踩上地雷而殒命，死时相机仍在手中。马格南摄影图片社一直继续以影像记录世界重大事件，其现存资料档案库中拥有百万张以上的历史影像。**CK**



4

6

5

4 《阵亡的瞬间》（1936）
作者：罗伯特·卡帕
材料：明胶卤化银感光片
尺寸：18 cm × 24 cm
藏于美国纽约现代艺术博物馆

5 《贫困遗民母亲与孩子》（1936）
作者：桃乐丝·兰格
材料：照片
尺寸：10 cm × 12.5 cm
藏于美国华盛顿哥伦比亚特区国会图书馆

6 《莫里斯圆柱》（1934）
作者：布拉塞
材料：明胶卤化银感光片
尺寸：39 cm × 29.5 cm
藏于法国巴黎蓬皮杜艺术中心，国立现代艺术博物馆

* 提供食物和安排救济的女子化名为白天使。

《圣拉扎尔车站背景》 1932

作者：亨利·卡蒂埃-布勒松 1908—2004

材料：明胶卤化银感光片

尺寸：多种规格

私人藏品

图像局部示意



亨利·卡蒂埃-布勒松因捕捉“决定性瞬间”而受人推崇，其《圣拉扎尔车站背景》便是一例。布勒松也是街头摄影的先驱，他抓住了年轻人从圣拉扎尔火车站后方的一个积水塘上快速跳过的瞬间，拍到此人在空中的状态。影像中的主体人物和栏杆倒影在水面，呈现出一种令人愉悦的对称感。场景左侧杂技演出的广告招贴呼应了这个跳跃的主体身影，而前景中的梯子和铁环又呼应了杂技演出用到的此类道具。

这张照片在技术上并非完美，但图像表现出明显的自发性，而且构图优美，与当时常见的摄影棚摆拍作品相比，此作已是颠覆性的革命创举。关于这张照片，布勒松自己曾谈及：“我将镜头伸进（栅栏之间的）空隙，正好那个人就起跳了。” **CK**



1 后方小街

照片的背景是后街上一栋丑陋的建筑，布勒松却赋予它田园牧歌般的轻快愉悦特质。这位街头摄影师钟情于日常生活场景，他在大都市边缘地带发现美的能力是前所未有的。



2 快照

人物形象与一般的快照影像类似，但值得注意的是布勒松拍摄这幅作品时还根本没有所谓快照的概念。利用一台轻量化的手持莱卡相机，他得以随时即兴抓拍，他也很喜欢捕捉这种自然发生的瞬间场景。



3 倒影

跳过水塘者的身影倒映在水面上，栏杆的倒影也很清晰。布勒松迷恋对称和均衡，善于在日常生活中发现具有艺术美感的构图。尽管这些影像是捕捉自一个机械化的呆板世界，在布勒松的演绎下却体现出纯净自然的有机形态。



4 几何图形

超现实主义（见426页）多棱角的图像形式和立体派（见388页）的几何图形都对布勒松产生很大的影响。他注意到后方屋顶的三角形和前景地面上遗留的建筑材料所构成的圆弧形，充分利用了这些几何形赋予影像的节奏感。



5 海报

栅栏后边两幅海报上重复的杂技演员形象正好呼应了前景人物的跳跃动作。一旁相邻的海报上，栅栏挡住了首字母B，明显可见的是RAILOWSKY，宣传的是杂技演员的名字。这个词（在法语和英语中）恰好与“Railway/铁路”构成双关语。

作者传略

1927—1931

布勒松在巴黎师从安德烈·洛特（André Lhote, 1885—1962）学习美术，后去剑桥学习绘画和文学。

1932—1936

布勒松1932年得到第一台莱卡相机，这种便携型号的相机让他可在旅行中摄影，他此后也只用这种相机。为补贴收入，他还为电影导演让·雷诺阿（印象派画家雷诺阿之子）当助手。

1937—1946

他在伦敦拍摄国王乔治六世的加冕典礼，镜头关注的是典礼上的民众人群而非仪式进程——这种取景视角引发热议。1940年，布勒松加入法国军队，曾沦为战俘，暗中为法国抵抗组织工作。

1947—1965

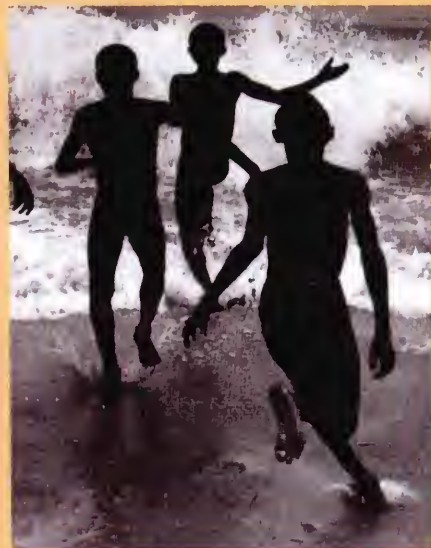
1947年，与罗伯特·卡帕、大卫·西摩（David Seymour, 1911—1956）和乔治·罗杰（George Rodger, 1908—1995）一起创立马格南摄影图片社，致力于倡导摄影师对于自己所拍图像有完全自主的权利。1952年出版摄影论著《决定性瞬间》，封面画由亨利·马蒂斯（1869—1954）友情创作。

1966—2004

1966年脱离马格南，重新专注于绘画。亨利·卡蒂埃-布勒松基金会于2003年创立于巴黎，主要筹划展出布勒松和其他摄影师的作品。

捕捉瞬间

马丁·芒卡西（Martin Munkácsi, 1896—1963）拍摄的一张相片启发布勒松提出捕捉瞬间的摄影理论。匈牙利出生的芒卡西以为德国报纸提供照片为生。他那些创新的动态摄影以睿智的构图改变了体育摄影的旧面貌，芒卡西也因此而闻名。希特勒上台之后，芒卡西移居美国，在《哈珀时尚芭莎》谋得一职，很快在时尚摄影领域赢得了声誉。给布勒松带来深远影响的照片是《坦噶尼喀湖边三个男孩》（约1929，见下图）。照片是芒卡西受《柏林市民画报》委派在非洲利比里亚采风期间所拍，表现



现了三个土著男孩冲向坦噶尼喀湖边的场景。照片那自然生动的特质让布勒松过目难忘。很多年后，他说道：“这是唯一一张对我产生过影响的照片。”

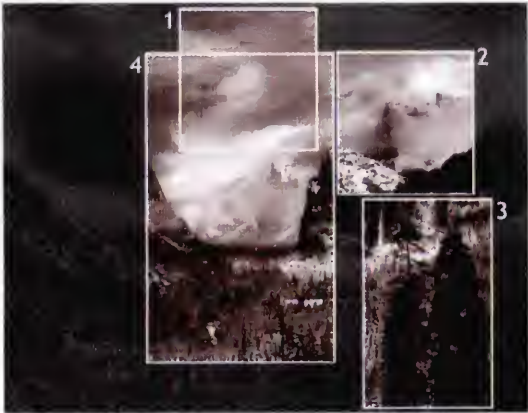
《冬日暴风雪后初晴，约塞米蒂山谷》 约1935

作者：安塞尔·亚当斯 1902—1984



材料：明胶卤化银感光片
尺寸：38.5 cm × 48 cm
私人藏品

图像局部示意



美国人安塞尔·亚当斯是一个商业摄影师，以美国西部的风景摄影而知名，尤其是自然保护区的照片，比如加利福尼亚内华达山脉中的约塞米蒂山谷。《冬日暴风雪后初晴》拍于亚当斯摄影生涯中最具实验和创造精神的时期，这也是他最受欢迎的作品之一。照片表现了暴风雪刚刚结束、在地面留下一层新鲜降雪的山谷景象。亚当斯的摄影技巧炉火纯青，让他得以在黑白片上呈现出最大限度数量的不同调性的光影。他从画面上隐去了那些分散注意力的图像元素，同时强化了他认为最重要的元素，从而为原本明显混乱的暴风雪场景赋予了秩序。他的这种影像处理技巧是全然创新的。

亚当斯的照片激发观众去欣赏并敬畏自然界的美与力量。图像中抽象形状的设置和运用同时表明他受到现代派艺术的影响。他突出宣扬摄影自身独有的特质，将摄影视为一种独立的现代媒体，而不是自然写实派绘画和美术的衍生物。《冬日暴风雪后初晴》表明摄影这种媒介也能传达摄影师的情绪体验。终其一生，亚当斯曾多次进出约塞米蒂山谷，拍摄那里的溪流、瀑布、花岗岩峭壁、森林和草地。**CK**



1 多层次灰度

亚当斯利用一个测光表进行曝光，控制底片、负片的灰度调性，从而在银版感光纸上得到特定的密度效果，以符合自己在按下快门前对于影像的“前视觉化”（previsualization）感官预期。这种曝光的成果就是一幅有着多层次灰度和多重黑白色调的图像，这里正在远去的风暴云就体现出此效果。



2 高锐度的聚焦

亚当斯运用小光圈来营造出最大限度的景深，以此确保影像范围内的很大部分都处于对焦范围内。这样就创造出了一种锐度较高的影像，其中的细节也得到清晰呈现。这张照片的曝光时间较短，以避免空中云朵的移动造成模糊。



3 荒原地貌

亚当斯拍摄的地貌近于原始状态：没有人，也完全没有现代生活的任何痕迹。这幅影像着意于赞美大自然，表现出作者对保护美国原生态地貌的热情。他是一个坚定的自然资源保护论者，并于1934年游说美国国会，呼吁停止约塞米蒂山谷附近国王河（也称“金河”）峡谷的采矿和伐木活动。亚当斯的照片帮助推进和普及了美国的户外风景摄影。



4 U形地貌

在影像中心是一个U形的地势构造，引导观者的目光看向后方远景中积雪覆盖的陡峭山峰。亚当斯给予远景中翻滚的云层与前景中排列稠密、尖耸挺立的林木以几乎同样大的空间，因而创造出一幅构图均衡的画面。远处景物那独特的灰调和光影给画面增加了一种非尘俗人世的维度。影像中包括一些“非现实的”元素，带给观众一种振奋的心理体验。

作者传略

1916—1926

与家人去加利福尼亚约塞米蒂国家公园的旅途中，亚当斯用他的第一部相机拍照，那是一台柯达布朗尼盒式相机。他因此对摄影产生了兴趣，但所追求和付诸努力的事业理想还是成为钢琴演奏家。

1927—1939

他于1927年拍下公认的第一张照片《巨石，半圆顶正面》；1930年与纽约摄影师保罗·史俊德相遇，此后便完全投身于摄影。20世纪30年代，他参与创立“f/64小组”（1932），在旧金山开办自己的画廊（1933），并成为广受欢迎的影像杂志《美国摄影》的编辑（1939）。

1940—1952

亚当斯不断完善自己的技术，于1941年提出区域曝光的技法体系——这种技法可控制底片上的曝光和相纸上的显影。他同时在洛杉矶的艺术中心学校和加利福尼亚美术学院授课。1946年，亚当斯获得古根海姆学术奖金，要去拍摄国家公园系列照片，并出版《约塞米蒂山谷导游画册》。

1953—1984

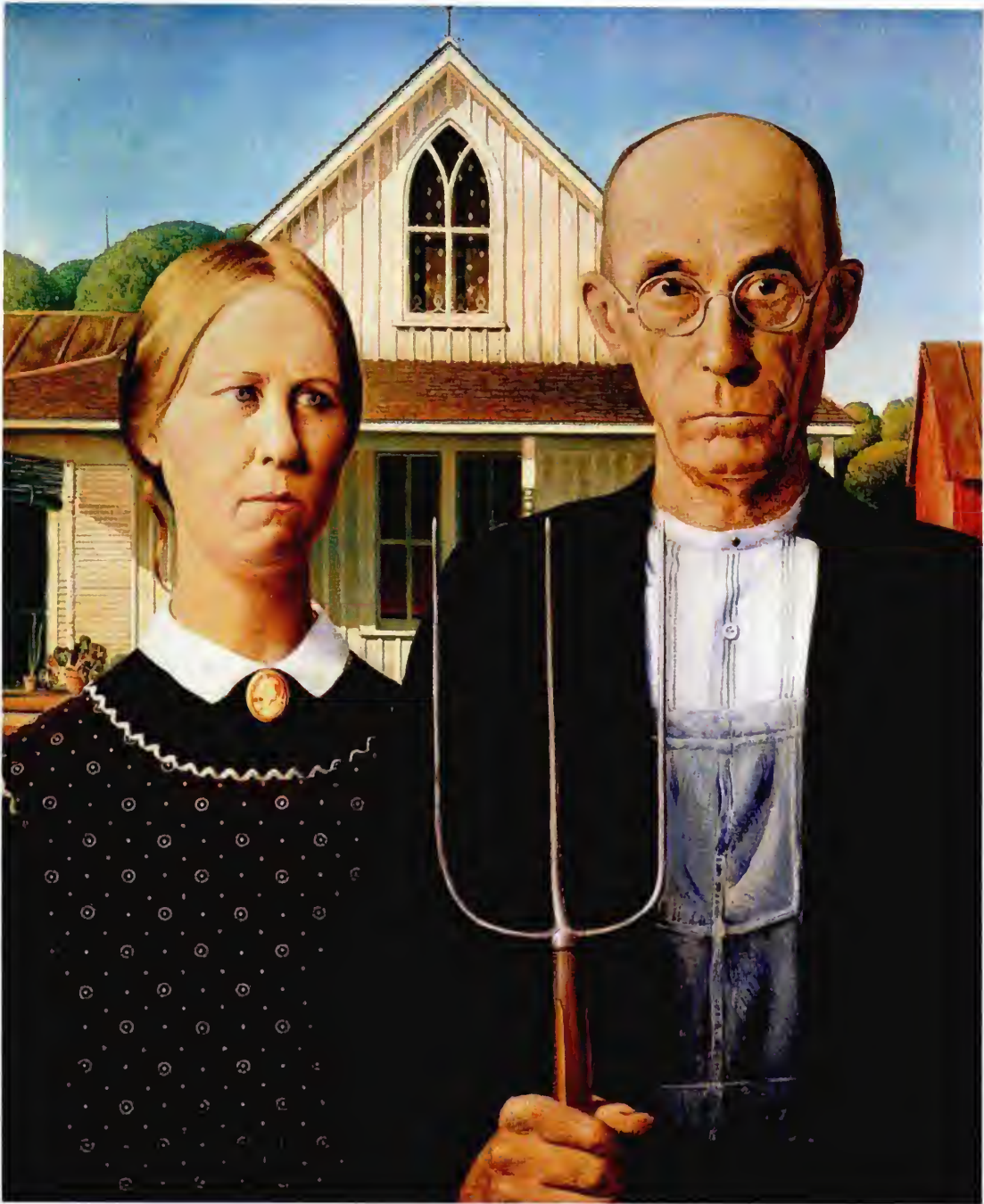
亚当斯与桃乐丝·兰格合作，于1953年为《生活》杂志撰写摄影文章。随着接拍的商业摄影项目的增多，其作品的创造性也趋于弱化。1980年，亚当斯获得“总统自由勋章”；1984年死于心力衰竭。

F/64小组

1932年，亚当斯与七个常驻旧金山的摄影师联手成立了f/64小组，这些人当中包括威拉德·凡·代克（1906—1986）和女摄影师伊莫金·坎宁安。坎宁安的《肉质植物》（类于仙人掌，20世纪20年代，见下图）在小组的首次作品展上展出。小组的名字源自大画幅相机镜头上的光圈f/64，用这个最小的光圈能拍出最大的画面景深。这个小组倡导“纯净”摄影，也即干净、清晰和高锐度的影像，与20世纪早期流行的柔焦风格“艺术”摄影形成鲜明对照。他们用的显影相纸是一种光面平滑的纸张，因为毛糙的粗面纸会扭曲照片主体影像的轮廓。f/64小组大胆探索自己所用摄影介质的表现潜力，拍摄的照片主要是美国的地貌风景和乡村生活，体现出天然的有机形态。



现实主义、精确主义和地方主义



1 《美国哥特式》（1930）
作者：格兰特·伍德
材料：布上油画
尺寸：78 cm × 65 cm
藏于美国芝加哥艺术学院
©费格艺术博物馆——南·伍德·格雷厄姆
地产继承人，由纽约州纽约VAGA（视觉艺术家和画廊协会）授权。

2 《上层甲板》（1929）
作者：查尔斯·希勒
材料：布上油画
尺寸：73 cm × 55 cm
藏于美国剑桥，哈佛艺术博物馆/福格博物馆

3 《布鲁克林大桥》（1949）
作者：乔治娅·欧姬芙
材料：美森耐纤维板上油彩
尺寸：122 cm × 91 cm
藏于美国纽约布鲁克林博物馆

一个特定群落的美 国艺术家从20世纪初开始活跃，他们有意识地与欧洲现代派艺术的影响拉开距离，从而开创了一种笼统的潮流趋势，而现实主义、精确主义和地方主义这三个概念则分别代表这种潮流的不同方面。美国艺术家的这种潮流始于“垃圾桶画派”，该派画家选择纽约劳工阶层聚居区的日常生活场景作为创作题材。罗伯特·亨利（1865—1929）是垃圾桶画派成员之一，他后来教过爱德华·霍珀（1882—1967）。霍珀的作品堪称美国现实主义艺术运动的典型代表。他的绘画传递出这样一种感觉：画布上所描绘的事件仿佛正在观众眼前发生。他描绘小餐馆场景的作品《夜鹰》（1942，见368页）就可见证这种特色。霍珀画笔

大事记

1908	1913	1927	1930	1932	1933
属于现实主义大类的垃圾桶画派八位核心人物的唯一一次团体画展在纽约的麦克白画廊举办。	纽约的“军械库”展览让抽象主义与现实主义艺术进一步两极分化，间接推动了美国现实主义艺术的发展。	德姆斯绘制《我的埃及》（见366页），它是其描绘工业建筑系列绘画的一部分。	伍德在芝加哥艺术学院展出《美国哥特式》，作品着重表现美国中西部乡村居民的精神特质。	伍德在爱荷华州的石头城开始建立一个艺术家基地，尽管赢得评论界一片喝彩，但因资金缺乏，两年后黯然倒闭。	政府主办的公共工程装修艺术项目开动，这是总统富兰克林·罗斯福在美国实施的“新政”的一部分。

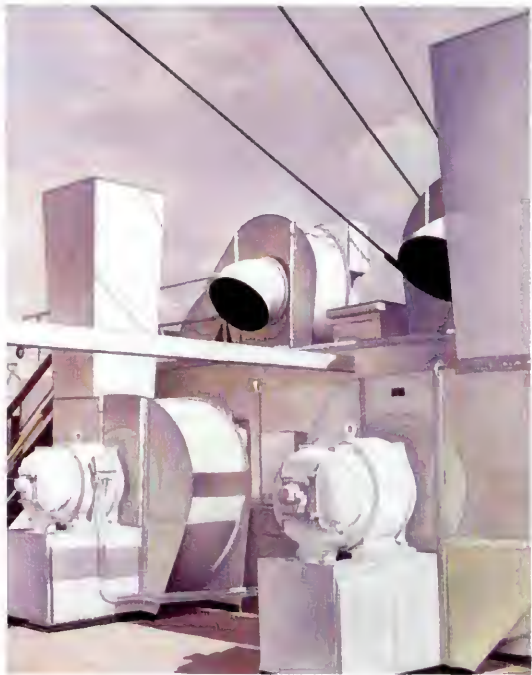
下那对坐立不安、警视公寓窗外的夫妇，或者坐在床边沉思默想的个体人物，都表现出一种矛盾摇摆的心绪，让观众不由得去设想场景的来龙去脉，去诠释画面情境。

精确主义运动在1915年左右破土萌发，20世纪20年代达致鼎盛。精确主义作品的特征为都市和工业题材、几何形体以及明确清晰的线条的运用，这些元素与立体主义（见388页）类同。查尔斯·希勒（1883—1965）自称其作品为精确主义，他身为现代建筑摄影师的经历也明显影响到绘画。他的《上层甲板》（见右上图）描绘的是美国军舰“庄严号”；画中的新军舰一尘不染，那精确的线条和白色色调的微妙变化让画面显得光亮通透，有一种非现世的感官特质。希勒和查尔斯·德姆斯（1883—1935）等人的其他精确主义作品还表明了“朴实本分”的美国工业建筑有着一种富于精神内涵的形式。

在美国中西部的地方主义艺术家眼中，即便精确主义那隐晦的现代主义倾向也被认为是“非美国式的”。格兰特·伍德（1891—1942）、托马斯·哈特·本顿（1889—1975）和约翰·斯图尔特·柯利（1897—1946）是最杰出的三位地方主义者。虽然当时还处于经济大萧条的阴影中，他们呈现的却是一定程度上理想化了的乡村生活图景。他们的作品中那种内省、对外界漠不关心的姿态也反映了美国在两次世界大战期间所奉行的民族主义和孤立封闭的政策。伍德的《美国哥特式》（见左页图）称颂了居住于那片乡野土地上的人民，描绘了一对古风老派装束的夫妇，看起来不屈不挠，手中紧握一把干草叉，寓意他们对清教徒精神传统的不离不弃。画中的这对小农场主是由画家的妹妹和当地一位牙医充当模特。观众们难免感到迷惑：这两位人物所呈现的形象，到底是清苦坚忍，还是仅仅为脾气坏、易怒好斗？

1933年，美国政府推出了一项计划，为无业的艺术提供资助。政府聘请艺术家去装饰美国民用建筑的墙壁，地方主义艺术家也在受聘之列。1932年，墨西哥壁画家迭戈·里维拉（1886—1957）为纽约的洛克菲勒中心创作壁画（后来被毁），本·沙恩（Ben Shahn，1898—1969）担任里维拉的助手。沙恩带着明显的同情怜悯之心去描绘普通劳工阶层，他那些城市场景和人物肖像因此被归类为“社会现实主义作品”。

乔治娅·欧姬芙（1887—1986）将现实主义与抽象的再现方式相融合，创造出一种有着高度个人化特质的美国现代艺术。她从美国境内——特别是新墨西哥州和美国西南部——的蛮荒地地貌风景和本土花卉中汲取灵感，同时还以精确主义风格绘制城市场景。她的《布鲁克林大桥》（见右图）重点突出大桥的外在形式元素，为桥梁那纯粹功能性的结构赋予一种精神维度；高高的拱形构造与哥特式教堂类似，而交叉的斜拉索又进一步提升了这种观感效果——斜拉索的轮廓与微妙变化的色彩类似于教堂的彩绘玻璃窗或者折叠的天使羽翼。LM



1934	1935	1937	1939	1942	1948
本顿出现在《时代》杂志的封面上。他执教于纽约的艺术学生联盟，学生之一为杰克逊·波洛克（1912—1956）。	伍德出版《反抗城市》，宣称美国艺术世界独立，要脱离欧洲——尤其是法国——艺术的影响。	本顿为密苏里州首府杰佛逊城的市议会大厦公众休息厅完成史诗性的壁画《密苏里社会史》。	约翰·斯坦贝克的小说《愤怒的葡萄》出版，强有力地记述了“尘暴时代”给俄克拉荷马一个家庭造成的影响。小说获“普利策奖”。	霍珀绘制《夜鹰》（见368页），描绘了大都市居民夜晚的孤独寂寞。	艺术评论家克莱蒙特·格林伯格（Clement Greenberg，1909—1994）在论文《立体派的衰弱》中批驳现实主义，褒奖抽象表现主义（见452页）。

《我的埃及》 1927

作者：查尔斯·德姆斯 1883—1935



材料：布上油画

尺寸：91 cm × 76 cm

藏于美国纽约惠特尼美国艺术博物馆

查尔斯·德姆斯生命中的最后十年大部分是在宾夕法尼亚兰卡斯特他父母的家中度过的，他把那里一个面对花园的房间变为了自己的画室。德姆斯是同性恋，还罹患糖尿病，但他一生交际广泛而且游历过多地，因此有时候他觉得自己被困居在兰卡斯特。尽管他对自己的故乡怀有深厚的情感，但他此前已经习惯于纽约的艺术和自由文人社交圈。要评价这幅《我的埃及》，就有必要了解德姆斯创作此画时患病和“囚禁”状态。

1927年，德姆斯开始创作一个作品系列，描绘家乡附近的现代工业建筑；呈现在《我的埃及》中的是伊希雷曼公司的谷物仓库。德姆斯将这座谷仓那简单的圆形构造与古埃及的建筑遗迹相类比——图坦卡门的陵墓发掘于1922年，所以德姆斯的这个暗示类比也很快就成为当时的热议主题。他将宾夕法尼亚丰盛的农业收获与古埃及作为罗马帝国粮仓的功用角色相关联。不过，此作另有一层潜在含意。埃及曾经是犹太人被困奴役的敌方，他们期待离开埃及，回到迦南乐土；德姆斯则寻求脱离病房，即画室的“囚禁”，因此有评论者将《我的埃及》解读为画家对他本人的追悼和纪念，在他感到死之将至时特意绘制。德姆斯可能也知道，在犹太文学中，“埃及”意味着肉体对于精神的局限和囚禁，这种囚禁只有死亡到来时才终止。1931年，惠特尼美国艺术博物馆的主管人购买了《我的埃及》。在给这位主管的信中，德姆斯写道：“我认为，这是我最好的东西之一。” LM

图像局部示意



聚焦

1 天际光线

画面的左上角，两道光束从天上直接照下来，辉映在下方的粮食筒仓上。这种光线形式通常是用来指示上帝或其他神祇的现身。德姆斯使用这种表现手法，是在暗示普通的世俗建筑也可以拥有类似于宗教的神性内涵。



2 灰色蒸汽烟雾流

一小股灰色蒸汽烟雾从烟囱顶部升腾向上，给这幅大都由直线和斜角构成的画面增添了曲线元素。德姆斯的画有时会让人联想到莱奥尼·费宁格。他与德姆斯同代，在德国进行创作，画的那些塔楼和尖顶建筑通常都被斜线切分开。



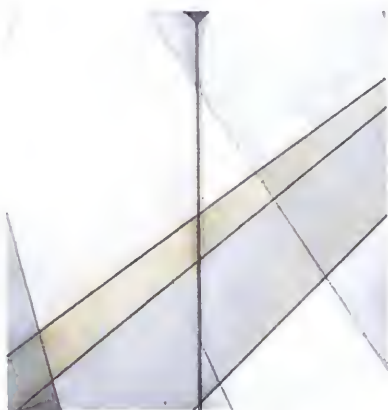
3 红色建筑

在谷仓右边，德姆斯设置了一个深红色块（一方屋顶）；谷仓左边则是深橙色块（一个烟囱出口）。从构图上来讲，这两个色块区域让主体建筑那种突出的白色得到进一步强化。



4 斜线

《我的埃及》中长长的斜线和水平横线与谷仓那粗壮的垂直构造形成对比，还起到整合画面的作用，为画面增加了空间动态以及深度和体积感。立体主义（见388页）的截断平面和未来派（见396页）的“强力线条”对德姆斯明显产生了影响。



作者传略

1899—1914

结束在费城的学习，德姆斯两度长时间停驻巴黎，先后在朱利安学院、柯拉罗西学院和现代学院研修。尤其是1912至1914年停留期间，他受到巴黎的新艺术潮流影响。

1915—1920

这五年间，德姆斯融入纽约的艺术圈，以在纽约丹尼尔画廊举办的个人画展赢得业内认可。此外，他还旅行至百慕大群岛，在当地创作。

1921—1926

德姆斯的花卉和水果作品非常受欢迎。他也开始画自己家乡的各类景物，作品包括《兰卡斯特》（1921）。20世纪20年代早期，德姆斯放弃水彩，主要转为油画创作。

1927—1935

糖尿病让德姆斯体质日渐虚弱，他更长久地呆在兰卡斯特，除了其他主题，主要创作工业建筑系列画，其中以《我的埃及》最为著名。他还画有一幅美国现代主义的抽象肖像画《我看到金色的数字5》*（1928）。

* 此作是献给美国诗人威廉·卡洛斯·威廉斯的，画面中有诗人的名字。

《夜鹰》1942

作者：爱德华·霍珀 1882—1967



材料：布上油画

尺寸：84 cm × 152 cm

藏于美国芝加哥艺术学院

图像局部示意



1913到1923年间，爱德华·霍珀以为杂志画插图为生。霍珀不喜欢这份工作，但此番经历磨炼了他的构图技巧，并让他明白在绘画中少即是多。霍珀这幅空荡、冷淡的现实主义画作，让观众对都市生活产生一种强烈的异化感，形象地阐释了美国社会学家理查德·塞内特所说的“一个悖论——置身于明显可见处（公众场合）的孤独隔离”。通宵营业的小餐馆里，荧光灯彻夜明亮，与餐馆外的幽暗夜色构成强烈对比。餐馆是画中的唯一光源，这个光源让餐馆周边事物的阴影非常清晰明确，与悲观的黑色电影中惨淡的灯光效果颇为类似，因此让画面看起来有如一个电影场景。餐馆那圆弧形玻璃外立面上没有门，仿佛将画面人物拘禁于其中，同时将观众隔绝在外；而来自于人物头顶上方的光照给人物带来一种舞台戏剧感，引导观众的目光聚焦于人物的生动形态或表演上。尤其是画中唯一一位女性的亮红色裙装和她的赤褐色头发更是吸引了观众的视线。虽然她的手几乎就要碰到身边男人的手，但她依旧与任何人都没有交集。另一边穿蓝灰色衣服的男人与其他人物拉开了距离，而且是背对观众的，这些设计安排更强化了他形单影只、孤寂落寞的形象特质。LM



作者传略

1900—1912

霍珀在纽约艺术设计学院学习，分别于1906、1909和1910年二度游访欧洲。

1913—1923

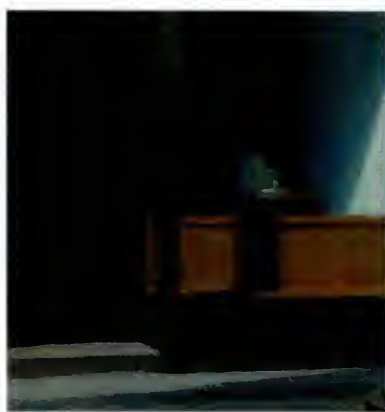
尽管在1913年的军械库画展上卖出了第一幅作品，霍珀此后并未赢得多大成就，还在短时期内放弃了油画。

1924—1944

他的第一幅成熟作品为《铁道旁的房子》（1925），由此他也进入一个创作丰盛期，完成了《夜鹰》、《加油站》（1940）和《某城，某日早晨》（1944）等代表作。他的经典作品中既描绘了美国城市生活也包括乡村场景，通常都传递出孤寂、隔绝或紧张不安的情绪。

1945—1967

抽象表现主义（见452页）潮流兴起，霍珀被孤立，但他的作品后来影响到波普艺术（见484页）。虽然患病在身，霍珀继续创作了一些重要作品，比如《中场休息》（1963）。



1 幽暗的空店铺

全然空寂的店铺中唯一可辨认的东西是一台落寞的现金出纳机。霍珀对夜晚的昏暗光影效果抱有与对白日光照同样浓厚的兴趣。他的很多作品涉及夜晚场景，比如《公园之夜》（1912）和《夜晚的窗口》（1928）。



2 两位顾客

相邻而坐的一对男女在周围阔大空间的挤压下显得更为靠近。实际上，男人和女人也可能素不相识。两人之间有特定的相似之处，那就是鹰般的样貌与气质——“夜鹰”在英文中既指一种昼伏夜出的鸟类也指惯于夜晚活动的人；此外，两人看上去都已陷于各自的内心思绪中。



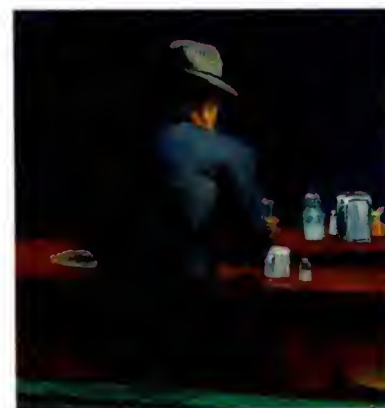
3 均衡

餐饮店侍者右后方有两只金属咖啡壶，虽然无生命，但似乎也是有阴阳之分的一对，与吧台边坐着的这对男女构成对应平衡。那闪亮的光泽让咖啡壶显得很突出——甚至，它们看起来与画中的人物同等重要，仿佛它们也是小餐馆的主顾。



4 细节笔触

那些微小细节——盐罐和胡椒瓶、餐巾纸、杯子和女人手上的一小块三明治——都以自然写实的笔触描绘出来。画面的其余部分都是被空寂昏暗的背景所占据，在这种背景的映衬下，观众的视线很容易就会聚焦到这些细节物体上。



5 第三位顾客

此人背对观众，静坐凝视眼前的事物；他的身体有一半处于阴影中，初看此画时很容易将他忽略，但他是作品构图的一个重要元素：他寂寂无闻、形影相吊的状态强化和凸显了画面所传递的生活现实——自我封闭、孤绝无依，还有些冥顽不化。

野兽派



- 1 《日瓦河上的桥》（1906）

作者：安德烈·德朗

材料：布上油画

尺寸：82.5 cm × 101.5 cm

藏于美国纽约现代艺术博物馆
- 2 《死老鼠夜总会的舞女》（1906）

作者：莫里斯·德·弗拉明克

材料：布上油画

尺寸：73 cm × 54 cm

私人藏品
- 3 《帕瓦榭街道》（1906）

作者：劳尔·杜非

材料：布上油画

尺寸：81 cm × 65 cm

藏于法国巴黎蓬皮杜艺术中心国立现代艺术博物馆

20世纪欧洲的先锋派艺术运动当中，野兽派最早兴起，也是最短暂的潮流之一，1905到1907年间处于盛期。20世纪的起始期是一个社会和技术变革的年代。汽车和无线电之类的发明，还有电力供应的逐渐推广，改变了人们的日常生活。正是在这种情境下，野兽派跃入艺术图景中。野兽派的身份命名也如同印象派（见316页），是源于一篇艺术评论。1905年的巴黎秋季沙龙展上，亨利·马蒂斯（1869—1954）、安德烈·德朗（1880—1954）和莫里斯·德·弗拉明克（1876—1958）的作品同时展出，评论家路易士·沃克塞勒（1870—1945）将他们的作品描述为“野兽”——以此批驳他们那激进奔放的绘画笔法、细部的缺省与不谐调、非自然的色彩应用。虽未公开宣称，但法国画家马蒂斯无疑是该流派公认的领军者。这个团体将色彩从常规的描绘功能中解放出来，而且让图像空间极端变形扭曲，也为诸如立体主义（见388页）和表现主义（见378页）等其他艺术运动铺垫了发展道路。

对色彩和图像空间的探索实验是野兽派绘画的特点，而这种做法又源自后印象派（见328页）的文森特·梵高、保罗·高更和保罗·塞尚，以及新印象派的乔治·修拉和保罗·希涅克。正是在法国南部的圣特罗佩斯与希涅克一起创作时，马蒂斯完成了他田园牧歌题材的画作《享受、宁静和快乐》（1904—1905）。艺术家劳尔·杜非（1877—1953）对此画感触颇深，写道：“在这幅画面前……我看到一个奇迹，由创造性想象力与色彩和线条协同打造而成。”1905年夏天，马蒂斯和德朗一同旅居于法

大事记

1900	1901	1905	1905	1905	1905—1908
万国博览会在巴黎举办。看到很多人承受不起看博览会的开销，弗拉明克开始写小说，描述贫富等级分化。	德朗与弗拉明克在德朗的家乡夏都共同创作，但为期不长。	德朗与马蒂斯尝试一种原始古朴的新画风，使用明亮色块和粗重笔触；此风格后被指责为是“非自然的”。	一个画家群体的作品在巴黎秋季沙龙展出。评论家路易士·沃克塞勒贬称这些画家为“野兽派”。	马蒂斯创作《打开的窗子，柯利瓦尔》，完美体现了野兽派风格。	奥东·弗里兹（Othon Friesz, 1879—1949）和杜非合租画室，特意选择了租用一处离马蒂斯的画室很近的地方。

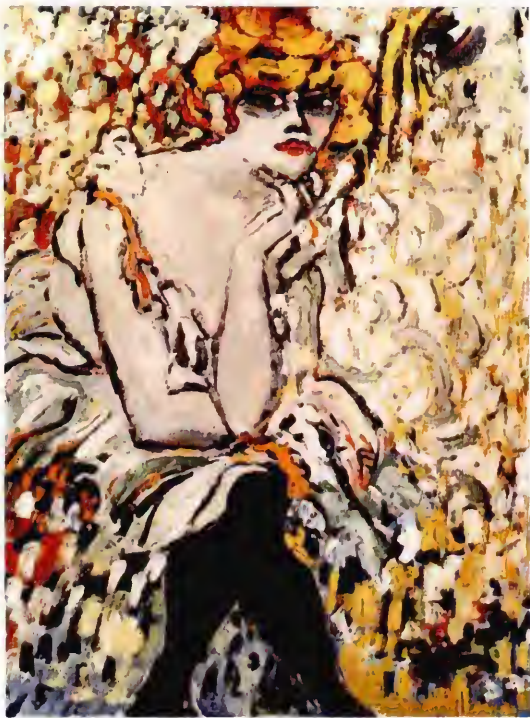
国村庄柯利乌尔，并肩创作，野兽派由此达致鼎盛。两人对既存的绘画规则不屑一顾，马蒂斯将自己的绘画体验比拟为“像孩童面对大自然，满怀新奇”。随着野兽派风格的演进，半规律的色点和色彩短线条——《享受、宁静和快乐》那种光晕闪烁的表面效果便是以这种画法来营造的——被更粗豪、更洗练概括的笔触和纯色块所取代。

马蒂斯和德朗并非在用色彩去描摹自然，而是在富于想象力地运用色彩去创造谐调或不谐调的画面效果。传统的绘画致力于在画面上呈现一种逼真的立体空间假象，他们对此嗤之以鼻，反而去强调突出画布的二维平面本质。这种绘画方式，被他们不仅用于肖像——比如马蒂斯为妻子艾茉莉绘制的画像《马蒂斯夫人（绿条纹）》（1905），也用于风景——比如德朗的《日瓦河上的桥》（见左页）。此画构图较为繁复，画中呈现的空间经过扁平化和压缩的双重处理。德朗的色彩设计常常无视自然实际，比如此画右侧树干上出现的粉红和蓝紫色调——这样的色彩是为了表现法国南部的强烈光照。

其他画家演练出相似的方式来探索色彩运用，其中就包括弗拉明克。他与德朗于1900年在火车上偶然相识。两人很快就在巴黎郊区的夏都（Chatou）开始一起绘画。弗拉明克的绘画基本上是自学成才，在政治上倾向于无政府主义，他将革命的激情狂热注入了绘画中。他曾经写道：“在现实生活中唯有扔出一枚炸弹才能做到的事情，在绘画中我可以用最纯净的色彩做到……那就是再造一个自由世界。”《死老鼠夜总会的舞女》（见右图）表现出他的典型创作风格——直截了当、奔放热烈、情绪饱满，有时就是将管装颜料直接挤出来涂到画布上形成一种色彩效果。

乔治·鲁奥（1871—1958）、艾伯特·马尔凯（1875—1947）、劳尔·杜非、吉斯·凡·邓恩（1877—1968）都以野兽派之名展出作品，乔治·布拉克（1882—1963）也曾短期参与，但他们并不遵循什么共同的艺术规范。对他们而言，当时的野兽派确实富于影响力，但也只是一时风潮；很多其他艺术家也抱如此看法。布拉克随后很快转向了立体主义风格。杜非的《帕瓦榭街道》（见右下图）表现出法国的一条街道上插满大大的三色旗，从中可看出他所采用的野兽派元素——明亮的纯色和粗豪的轮廓线。1908年起，与布拉克一起在马赛附近的埃斯塔克旅居创作之后，杜非逐渐演练出一种更精微的技术风格，这应该是受到塞尚作品的影响。

从1905年的巴黎秋季沙龙展到1906年的独立沙龙展，野兽派在这段时间内最为辉煌。大约一年之后，这个原本松散的团体开始解体，不过马蒂斯又继续坚守了几年，探索野兽派绘画的更多可能性。1917年，他移居法国南部沿海的里维埃拉；20世纪20年代他所创作的系列女性肖像，均为宫女或女奴形象，其中使用的野兽派色彩非常抢眼。他所描绘的当地滨海风景也采用了类似的色彩方案，以此表现南方热辣光照下那生机盎然的环境效果。JW



1906	1906	1907	1908	1908	1910
德朗被其艺术经纪人派去伦敦，以伦敦为题材创作了三十幅作品，都用了奔放热烈的纯净原色，其中包括《查令十字桥》。	布拉克的绘画在短期内有强烈的野兽派特征，体现在《树后的房屋》和《黄色海岸》等作品中。	奥古斯特和路易士·卢米埃尔两兄弟推出最早的彩色底片技术；彩色初次应用于摄影进程当中。	沃克塞勒用“立体主义”来指称毕加索和布拉克的作品。	一些野兽派画家——尤以布拉克最为人关注——开始转向立体主义。	马蒂斯绘制《舞》（见372页），色彩强烈夸张，充满节奏韵律。

《舞》1910

作者：亨利·马蒂斯 1869—1954

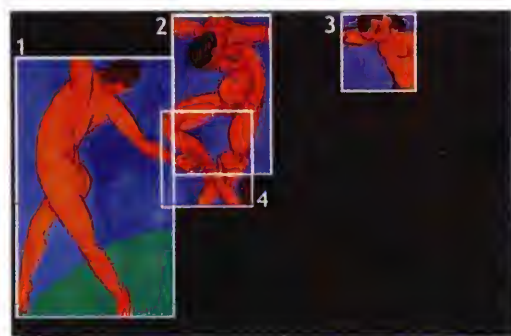


材料：布上油画
尺寸：260 cm × 391 cm
藏于俄罗斯圣彼得堡冬宫博物馆

这幅不朽的大作为应约绘制，另有一幅姊妹篇名为《乐》（*Music*，1910），出资人均均为俄罗斯纺织业大亨谢尔盖·希丘金；他是马蒂斯的资助人，两幅画是用于装饰其位于莫斯科的豪宅——楚别茨柯伊宫的楼梯通道。在住宅较为明显的位置悬挂包含裸体的画作，起初希丘金对这个设想持排斥态度，要求画中的舞者需着装。马蒂斯表示抗辩，给这位俄罗斯主顾送去裸体舞者的水彩画草图，成功劝服希丘金改变了主意。不过，1910年的秋季沙龙展上，马蒂斯在展示这幅趋于完成的作品时，遭到严酷的批评，有一位评论家甚至暗示马蒂斯的精神出了问题，希丘金随后取消了创作要约。这对马蒂斯是一个灾难性的打击。好在经过几天斟酌，希丘金又改变了主意，让马蒂斯继续完成作品。

据传马蒂斯是在1905年获得此画的创作灵感，当时他在法国南部的一处沙滩上看到一些渔民和村民围成一圈跳这种萨达纳舞。画中舞者那简化的造型以富于节奏韵律和表现力的动态形式贯穿整个画面。马蒂斯在这幅画中将色彩限定在三种：天空的蓝色、人物躯体的橙红色和山丘的绿色。之前的习作中，舞者被画成写实风格的浅淡肉色，但在这个最终版本中，马蒂斯强化了人物躯体的颜色，加深为赤陶色泽，与画面其余部分的大块蓝色和绿色形成生动的对照。这幅作品的构图非常简练朴素，只有三个基本元素——舞者、大片空旷的绿色和蓝色。这样的一幅画像中，人物形体与背景色彩的抽象关系成为最重要的内容，其中大片浓墨重彩的色块区域扮演了重要角色。JW

图像局部示意





1 变形的人体

画中五个人物手拉手形成一圈，跳着狂放激越的舞蹈。最左边的这个人体，其腿脚的轮廓线被马蒂斯处理成向画面内侧迂回弯曲的形态；这种变形动作营造出一种节制的、掌控自如的力量感。此外，通过压缩这个人体的腿脚来适应长方形画布的直角边缘，马蒂斯营造出一种感觉：这位舞者的身体似乎正绷紧了顶着画布的边缘。



2 富于韵律的曲线

在简朴的蓝色背景下，舞者那赭色的胳膊在画布上构成充满节奏律动的波浪线。舞者的生理特征被马蒂斯尽量简化，以强化画面构图的视觉冲击力。中间一位舞者低头前倾，她的肩背曲线也成为连接手臂波浪线的一部分。舞者脚下装饰风格浓厚的绿色小山亦呈波浪线轮廓，与胳膊的起伏正好形成对应。



3 被边缘裁切的部分

画面右上方，一位舞者的头部轮廓被画布边缘裁切，增加了场景动感。画布四周边框的其他地方，有的人体仿佛从边框处弹射而出，或者与边框接触。画面四周这样充实紧密的布局设计是为了吸引观众的目光，使其注意到此作那看似简单实则处心积虑的精心构图。



4 动感张力

人们转圈舞动，其中两人的手在移动中滑开。两人指尖的距离（米开朗基罗作于1510年的西斯廷教堂壁画局部《创造亚当》中，上帝与亚当的指尖间距也是如此）体现出一种张力感。这两人胳膊伸展构成的斜线又延续了人体旋舞的动态。

作者传略

1869—1898

马蒂斯生于法国北部的乐卡托-康布雷齐（Le Cateau-Cambrésis）；他先是学习法律，1889年患阑尾炎住院康复期间，因消遣开始了绘画；随后放弃法律，进入巴黎朱利安美术学院。1895到1898年间求学于高等美术学院。

1899—1905

马蒂斯短期钟情于印象派（见316页），结识德朗和弗拉明克之后，开始探索色彩的表现潜力。1905年10月，三人连同其他几个人的作品共同展出，随即被冠以“野兽派”的称谓。

1906—1917

马蒂斯声誉渐起，于1908年在巴黎开设学校。他与毕加索成为朋友，但也互为对手，争夺先锋派领袖地位，为此马蒂斯于1908年出版《画家手记》。他旅行至欧洲和非洲，绘制人物、静物、室内装饰画和肖像，画幅尺寸渐大。

1918—1954

马蒂斯在欧洲和北非旅行，创作壁画和蚀刻版画。二战期间，他发明了一种独特的剪纸创作技法，无视纳粹淫威，于1947年出版剪贴画集《爵士乐》。1954年，因心脏病发作死于尼斯的家中。

主题的酝酿成形

马蒂斯（见下图）在不少作品中用到转圈跳舞的人物形象。在《生之喜悦》（*The Joy of Life*, 1905—1906）的背景中，他就描绘了一圈与《舞》类似的舞蹈者；随后的好几幅油画中，他继续描绘舞蹈场景和片段。不过，直到一个富豪主顾——美国发明家艾伯特·C.巴恩斯——约请马蒂斯作画时，才使得他雄心勃勃，酝酿出《舞蹈》（1930—1933）那样超大型的画作。费城的巴恩斯（艺术）基金会有一处带有三个拱形顶的大空间，巴恩斯请马蒂斯绘制大型装饰壁画。这幅作品与1910年的《舞》相比，人像线条更为简略，也更具装饰性，而且马蒂斯首次使用了剪纸画技法，以此作为调整壁画构图形式的方法；利用剪贴，还可以直观地看出如果对画面进行改动会产生什么效果。



巴黎画派



1 《斜卧的裸女》（1917）
作者：阿梅迪奥·莫迪里阿尼
材料：布上油画
尺寸：60 cm × 92 cm
私人藏品

2 《小提琴手》（1912）
作者：马克·夏加尔
材料：布上油画
尺寸：188 cm × 158 cm
藏于荷兰阿姆斯特丹市立博物馆

3 《安德洛美达》（1927—1929）
作者：塔玛拉·德·琳佩嘉
材料：布上油画
尺寸：100 cm × 65 cm
私人藏品

从1904到1940年，艺术史图景中出现了一连串的潮流运动，大都相互重叠、互有关联。不过，此期间也有很多艺术家保持独立，埋头创作。巴黎画派这个概念并不是指什么典型意义上的艺术运动，而是用来归集第一次世界大战前几年和战后数年居留于巴黎进行创作的众多独立艺术家。作家安德烈·沃诺德（André Warnod，1885—1960）在1925年发表的一篇文章中首次用到这个概念。他意图用这个词语来涵盖之前二十年间聚集到巴黎的所有艺术家，其中包括巴勃罗·毕加索（1881—1973）和亨利·马蒂斯（1869—1954），但这个词的指称范围后来涉及从其他国家移居到巴黎的大概八十位艺术家。这些人主要来自欧洲，但也有来自诸如日本这样的遥远海外。

巴黎画派更多是一种社群和文化现象，因为与之相关的艺术家们既没有一致的社会政治诉求，也没有共同的美学追求或风格。他们的作品属于具象再现的范畴，但雕塑则显然是例外。这些作品的创作重心为人类形象。这些艺术家也有一个共同的信念，认为在法国之都创作可以有机会接触到伟大的艺术，可以加入一个志趣相投的艺术家社群，还便于得到众多艺术商人和私人收藏家的赏识。在塞纳河左岸的蒙帕纳斯，艺术家与作家、音乐家们相互交友。1914年之前的数年间，有社会主义政治倾向的知识分子——比如沃诺德和诗人纪尧姆·阿波利奈尔（1880—1918），倾向于结交外国艺术家，因为他们认为接纳和支持国际文化精英有助于抵制当时初显端倪的排外主义和军国主义浪潮。

大事记

1903	1904	1905	1906	1910	1912
法国雕塑家阿尔弗雷德·布歇（Alfred Boucher，1850—1934）在巴黎开办集居住与创作为一体的“蜂巢”艺术村，为心怀理想的年轻人提供便利。	毕加索和布兰库西定居巴黎。印象派（见316页）风潮之后，巴黎已成为艺术中心。	野兽派（见370页）在巴黎秋季沙龙展出。犹太画家朱尔斯·帕斯钦（Jules Pascin，1885—1930）离开保加利亚家乡，来到巴黎。	莫迪里阿尼移居巴黎，先是住在蒙马特浣衣舫（Le Bateau-Lavoir）一带的画室，后来毕加索和其他移民艺术家也移居此处。	波兰裔犹太画家莫伊斯·吉斯林（Moïse Kisling，1891—1953）来到巴黎，在蒙帕纳斯的蜂巢艺术村成为莫迪里阿尼的邻居。	夏加尔在蜂巢租用画室，蜂巢此时已有140位移民艺术家。他在此结识了阿波利奈尔、毕加索和法国画家罗伯特·德罗奈（Robert Delaunay，1885—1941）。

移居巴黎的艺术家当中，来自东欧的犹太人数量众多。他们来巴黎是为了逃避沙皇或本国独裁势力对于教育的钳制，逃避种族大屠杀，逃避犹太聚居区小村镇里东正教教条规范下的严苛生活。俄罗斯出生的杰姆·苏蒂恩（1893—1943）便是这样一位移民。他的作品是巴黎画派独立精神的典型例证，他的色彩运用具有装饰性，甚至充满激情；作品题材则常常是令人不安的，透露出他作为移民身在巴黎的疏离感、异质感。苏蒂恩的同胞马克·夏加尔（1887—1985）于1910年到达巴黎。他的作品受立体主义（见388页）影响，呈现破碎分割的平面，还受到阿波利奈尔称之为奥费主义（见396页）的影响，体现为透明般的色彩，但夏加尔将这种色彩与他那明显而独特的叙事性线条相结合。在《小提琴手》（见右图）中，夏加尔回顾了自己在白俄罗斯维特伯斯克附近一个传统的哈西德派犹太教社区的早年生活。提琴手身后的背景是乡村，意味着他是那种在乡村典仪和节日庆典上演奏助兴的乐手。画作表现了夏加尔对于自己国家的文化和宗教故土的乡愁追思。仿佛浮动般的房屋、圣经题材或犹太民俗文化内涵与鲜明强烈的色彩一起构成夏加尔绘画风格的支柱。

罗马尼亚出生的康斯坦丁·布兰库西（1876—1957）1904年来到巴黎。他摸索出一种高度简化的雕塑风格，去除所有具象的人体细节，比如衣饰、明晰的面目特征和四肢等。布兰库西拒绝称呼自己的作品为抽象派；对他而言，重要的“不是外在形式，而是内在意念，那才是事物的实质”。他的雕塑人像——同一题材经常创作出多个不同版本——不是表现主义的心理情绪刻画，而是对创作对象个体所有特征的综合，这些都整合在一个高于一切的精简形式当中。

意大利人阿梅迪奥·莫迪里阿尼（1884—1920）来自一个西班牙系犹太教家庭，于1906年移居巴黎。一开始他追求绘画事业，但1909年与布兰库西相识后，他又恢复了对雕塑的兴趣。但因为作品乏人问津，再加上石头粉尘加剧了他的肺病，他于1914年又重拾画笔。他的裸女系列绘画作于1916到1919年间。1917年展出部分画作时，画面那种公然的感官色欲引发了公愤。在《斜卧的裸女》（见左页）中，那经典的姿势参考了中古欧洲大师的作品，而且完全无视未来派（见396页）所谓裸体时代已经被机械时代超越的主张。与莫迪里阿尼一样，波兰移民画家塔玛拉·德·琳佩嘉（Tamara de Lempicka，1898—1980）也从文艺复兴大师那里汲取灵感，但同时也参照了新古典主义（见260页）大师让-奥古斯都-多米尼克·安格尔。她的《安德洛美达》（Andromeda，见右图）中，主体人物非常性感，同时又满怀沉思。她的作品有着强烈的装饰艺术风格，体现了当时富有和追求享乐主义的社会上层阶层的审美需求。

自1930年起，巴黎的网球场美术馆开始搜罗巴黎画派的作品，这还引起一场有关法国和外国艺术家作品差异的争论。随着这些重要艺术家去世或离开巴黎，20世纪30年代也见证了巴黎画派的逐渐消亡。第二次世界大战之后，纽约取代巴黎成为先锋派艺术之都。LM



1913	1916	1917	1918	1925—1926	1930
苏蒂恩到达巴黎，在蜂巢落脚，与莫迪里阿尼成为朋友。日本画家藤田嗣治（1886—1968）抵达巴黎。	莫迪里阿尼结识波兰艺术收藏家莱伯德·扎博罗斯基（1889—1932），此人成为莫迪里阿尼和很多巴黎画派艺术家的经纪商。	俄国革命迫使身为贵族的德·琳佩嘉逃离其与丈夫居住的圣彼得堡；她后来移居巴黎。	阿波利奈尔去世，巴黎艺术生活由此丧失一位核心人物。其生前多次组织艺术展览，为朋友的作品写评论。	苏蒂恩绘制《男仆或侍应生》（见376页）。他经常选择旅馆或酒吧员工作为其肖像画主体。	帕斯钦自杀。20世纪30年代，苏蒂恩、夏加尔和藤田嗣治都离开了巴黎，艺术评论家也随同离去，巴黎画派衰落。

《男仆或侍应生》 1925—1926

作者：杰姆·苏蒂恩 1893—1943



材料：布上油画

尺寸：98 cm × 80 cm

藏于法国巴黎蓬皮杜中心，国立现代艺术博物馆

图像局部示意



杰姆·苏蒂恩画过很多巴黎低收入劳工的肖像。他描绘了旅馆行李搬运工、侍应生和女招待，总是注意表现画像主体的个性特征，但根本无意去美化这些人物。《男仆》这幅画也被称作《侍应生》，很明显地表现了画像主体人物艰辛的生活：这个年轻人那憔悴疲惫的脸让他显得比实际年龄衰老，他的表情说明他对自己受奴役的仆从地位无可奈何、欲拒还迎。

跟苏蒂恩的很多作品一样，这幅画中也充溢着焦灼不安的情绪力量，人像那棱角嶙峋的身形更增加了这种感觉。比起人物模特，涡旋状的笔触更进一步地透露了画家的精神状态——苏蒂恩易于陷入消沉悲观。这种风格会让人联想到文森特·梵高那极富表现力的笔法，但苏蒂恩本人对此一带而过，不作深究，而是宣称与伦勃朗之类的欧洲古典大师更有渊源。

苏蒂恩的一个特征是选择有限的色彩来描绘他的作品主体。他选择的每一种色彩，尤其是此作中可见到的白色和红色，明显包含有无数微妙色调。画中侍者制服那生动鲜明的色彩类同于野兽派（见370页），但因为那富于表现力的绘画笔法，他的作品也被认为是抽象表现主义（见452页）的预演。这幅画中，那别有用意的笔触让肖像多了一层心理情绪的外延，在观众心中引发一种穿透性的共振。CK



1 挑衅的姿势

人物双腿随意地张开，双手挑衅地叉在腰间，侍者表现出一种满不在乎的谄妄姿态。人物形象从一片平面化的黑暗模糊背景中呈现出来，因此引人注目。他的头几乎没有连到身体，而像是断头鬼魂般诡异地浮起在画布上。这样一个底层男仆，本来只会被社会笼统忽略，不会被当作有鲜明特性的个体来对待，但在这幅画中则形象突出、特征鲜明，让观众不由得为之侧目。



2 心理的肖像

这是一幅充满情绪张力的肖像，迫使观众对待者的精神状态和窘困生活产生情感上的反馈。人物主体没有直视观众：他的眼光向下、迂回地瞥向观众；他的嘴唇嘟囔着，这是在不情愿被奴役但又别无选择的处境下作出的粗鲁表情。



3 有限的色彩

背景的黑色和侍者制服的亮红色占据画面主导部分。苏蒂恩此作使用的颜色非常有限，仅有红、黑和白，但他那焦灼不安的笔触和纷乱斑驳的白色斑点增强了画面质感和色调。因此画面色彩看上去很丰富，而且充满激越的动态感。观众看到的是一个让人怜悯但又粗鲁无礼的人物，他在此特定时刻安坐不动，但实际上每日都劳碌奔忙。



4 笔法

苏蒂恩以涡旋笔触，并用画笔末端以反方向画出凌乱擦痕，以此营造画面动态。这种情绪充溢的笔触让画家可以传达出人物主体的内在心理活动——虽然这位侍者表现得很安静，这样的笔触也透露出画家那动荡不安的精神状态。

1907—1913

苏蒂恩抗拒正统犹太社区的精神钳制，坚定地追求绘画事业，先在明斯克学习设计，后进入维尔纽斯美术学院。

1914—1919

他定居巴黎，在蜂巢租用画室，结识了很多艺术同仁。一段时间极度贫困，而且难以适应身在异国的疏离感，饱受思乡之苦，好在得到阿梅迪奥·莫迪里阿尼的帮助，将他称为“天才”，推介给画商莱伯德·扎博罗斯基。

1920—1922

在扎博罗斯基的资助下，苏蒂恩在比利牛斯山区的克里特绘制了约200幅画——其中很多不够满意的作品后来都被他毁掉了。这段实践经验让他确立了笔法特征和色彩风格。

1923—1930

赢得声誉且经济稳定之后，他专注于肖像创作，关注巴黎的服务业劳动者，以及教堂唱诗班儿童、为教堂神职服务者和初入教的新信徒。他还仿效伦勃朗去画宰杀后悬挂着的牛身，以此练习技法。

1931—1943

因为胃溃疡引发的病痛，苏蒂恩的绘画也受到牵制。他的构图变得更有秩序，色彩变得更深；其肖像作品的人物主体一般不再直视观众，精神姿态转向内省和封闭。

蜂巢艺术村

艺术家们初到巴黎要找落脚点时，就前往蒙帕纳斯的蜂巢艺术社区。只要支付少量租金，就可以在小小的尖角形蜂巢画室中生活与创作；小画室被他们戏称为“棺材”。蜂巢也被用作艺术展览场地，而且是艺术家们聚会的重要场所，他们有机会在此结识其他寓居巴黎的画家、雕塑家和作家。先后不同的时期内，苏蒂恩、莫迪里阿尼、罗伯特·德洛奈、马克·夏加尔、迭戈·里维拉、玛莉·玛瑞芙娜·沃洛别芙和费尔南·雷杰都曾住在蜂巢艺术村。玛瑞芙娜是第一位立体派女画家，也是里维拉的情人。他们的关系了断后，玛瑞芙娜与苏蒂恩之间也有过一段情缘。她将自己的巴黎时光永恒定格在《向蒙帕纳斯的朋友致敬》（1962，见下图）中，画中从左至右依次是里维拉、玛瑞芙娜本人及其女儿、作家伊利亚·爱伦堡、苏蒂恩、莫迪里阿尼及其妻子、马克斯·雅各布、画家莫伊斯·吉斯林和画商莱伯德·扎博罗斯基。



德国表现主义



1 《桌边二人》（1912）
作者：埃里希·赫克尔
材料：布上油画
尺寸：97 cm × 120 cm
藏于德国汉堡，汉堡市立美术馆

2 《自画像》（1914）
作者：卡尔·施密特-罗特鲁夫
材料：木刻版画
尺寸：36 cm × 29.5 cm
私人藏品

3 《裸体男孩和少女在湖滨》（1913）
作者：恩斯特·路德维格·基希纳
材料：布上油画
尺寸：104 cm × 76 cm
藏于奥地利萨尔茨堡，R&H巴特里纳艺术基金会

“表现主义”一词以我们今天所理解的意义被首次使用是在1912年，使用者为赫沃斯·瓦尔登（1879—1941）——德国先锋艺术杂志《暴风》的运营者。很多表现主义艺术家都生活在这场艺术运动的策源地德国，他们着意于创造一种艺术类型，用强烈夸张的画面对艺术家的心理状态进行直接的、个性化的描绘，以此给观众一种视觉冲击。表现主义这种“再现艺术”形式包括一些特定的核心元素：线条畸变、对美的概念重新定义、对细节的彻底简化和张扬狂放的色彩。

通过运用非自然的色彩和夸张细长的图像，表现主义营造出一种紧张压迫感。埃里希·赫克尔（1883—1970）的《桌边二人》（见上图），灵感源于费奥多尔·陀思妥耶夫斯基的小说《白痴》。赫克尔将阴惨可怖的色彩与嶙峋多角的图像相结合，创造出一个噩梦般的场景。赫克尔之类的艺术家们抗拒现代工业社会的僵化冷酷和束缚，他们决意对将艺术功能泛化的既有观念提出质询。表现主义者认为，如果世上确有邪恶，那就应该去描画出来。

表现主义运动主要与两个群组艺术家相关，一群分布在德累斯顿，另一群则在慕尼黑。两个群落的艺术目标和所承继的艺术源流都有很多共同之处。这些艺术家们大多数成长于城市资产阶级家庭，但他们却决意将自己从这个阶层中区分疏离出来。有些艺术家聚居于郊野乡村，对“原始”社会风物产生极大的兴趣。他们搜罗并在创作中去模仿德国民间艺术

大事记

1905	1907	1909	1910	1911	1912
四名学生在德累斯顿创立桥社。大约在同期，先锋派艺术团体野兽派出现于法国，由马蒂斯领军。	玛丽安·冯·维瑞芙金（Marianne von Werefkin，1860—1938）创作其首幅表现主义作品，后来成为NKVM和蓝骑士的成员。	康定斯基创立慕尼黑新艺术家协会（NKVM），协会受野兽派（见370页）影响，1909到1911年共举办三次作品展。	诺尔德以取材于圣经主题的作品为表现主义运动带来一种神秘气息，《围绕金牛犊起舞》便是这样一幅作品。	从NKVM分离出来的蓝骑士团体由弗兰兹·马克和康定斯基牵头成立。蓝骑士的首次展览与NKVM的最后一次展览于同一天开幕。	《暴风》杂志提出“表现主义”的概念——虽然之前此词已被偶尔使用。5月，蓝骑士出版艺术年鉴。

品，试图以此来重新激发出艺术的生命力——他们认为这种生命力已经被现代社会所扼杀。他们欣悦地发现了保罗·高更（1848—1903）的作品，并受到深广的影响。高更先是在布列塔尼，后又于19世纪晚期移居太平洋岛屿继续创作。他放弃了自然写实的色彩常规，以简单的平面化形式呈现出那些常常是虚构的场景，而这些特质后来就体现在表现主义绘画中。

表现主义艺术家还回顾德国文艺复兴时期的经典，比如阿尔布雷希特·丢勒（1471—1528）和马蒂斯·格吕内瓦尔德（约1475—1528）的作品。对这些作品的研究让他们叹服于黑白两色的表现力，他们因此复兴了中世纪木版印画的传统技法。卡尔·施密特-罗特鲁夫（1884—1976）不仅从木版刻印汲取滋养，还从非洲土著部落艺术中寻找启发，他的《自画像》（见右图）显得野蛮而令人生畏。文森特·梵高（1853—1890）和爱德华·蒙克（1863—1944）也对表现主义产生了一定的影响。表现主义画家们寻求表现一种更深刻的东西——按照哲学家弗雷德里希·尼采的说法，就是一个“充满着美、新奇、怀疑、恐怖和神性”的世界。他们越过了世俗社会的常规，拒绝传统艺术中对自然的刻意模仿。

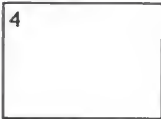
20世纪初期，恩斯特·路德维格·基希纳（1880—1938）这个来自德累斯顿的建筑学学生在慕尼黑进修一门艺术课程，他参观了一场德国当代画展。展览让他极度失望，他描述自己所看到的是“贫血、萎顿和无生命的乱涂乱画”，并且断言“很明显，公众已经对此厌倦”。画展所见还促使他开始采取行动，回到德累斯顿后与三个同样热爱绘画的同学组成一个艺术社团，此三人为埃里希·赫克尔、卡尔·施密特-罗特鲁夫和弗里茨·布雷尔（1880—1966）。根据施密特-罗特鲁夫的提议，他们把自己的团体命名为“桥”，呼应尼采的一个观点，即对人类而言，生命本身不是目的，而是通向更美好的未来的一座桥梁。桥社当中只有基希纳接受过少许正规的艺术教育，但成员们都坚信他们将创造的“新艺术”并不能在任何地方学到，因为这种艺术还不存在，首先要“发明”出来。

赫克尔负责照料团体成员的具体事务，他找到一个废弃的制鞋铺作为画室。他还出面组织团体的作品展，安排大家去德累斯顿郊外的丹加斯特和莫里茨堡湖区旅行创作。事实证明，这些地方对他们来说意义重大，因为正是在这些旅程中，画家们创作出了那些成为北部德国表现主义标志作品的风景和裸体画。基希纳的《裸体男孩和少女在湖滨》（见右图）是这些标志作品的典型代表，描绘了田园牧歌场景中质朴无邪的年轻人；人物那夸张拉长的形体和面具般的面容给人一种舞台戏剧感和非现世感。为了筹措维持团体运作的经费并形成一种资助模式，他们酝酿出了一种“被动”会员体系：会员每年必须缴纳十二德国马克的年费，然后领取一只印有桥社图标的文件包。

桥社的早期作品受到高更、梵高和后印象派（见328页）的影响，但从1905到1908年明显向真正的“表现主义”风格转变。他们采用耀眼的



1913	1914	1915	1916	1918	1920
桥社成员呈现出个人风格，社团的团体特征消失。自成立之初就一直存在的成员间的个人分歧，最终导致团体瓦解。	一战爆发，蓝骑士解体。康定斯基回到俄罗斯，蓝骑士共同创办人奥古斯特·麦克（August Macke）死于战事。	蓝骑士的初创成员娜塔丽娅·冈察洛娃（1881—1962）为谢尔盖·加吉列夫的《圣餐礼》设计芭蕾舞服装和布景。	弗兰兹·马克在凡尔登战役中阵亡。	第一次达达（见410页）宣言发布，攻击表现主义的多愁善感和其根本准则。	马克斯·贝克曼（Max Beckmann, 1884—1950）创作《狂欢节》。他的作品与德国表现主义有很多相近之处，但他未加入过任何社团。



4 《风景中的马》（1910）

作者：弗兰兹·马克

材料：布上油画

尺寸：85 cm × 112 cm

藏于德国埃森，福柯旺博物馆

5 《穆尔诺教堂》（1909）

作者：瓦西里·康定斯基

材料：布上油画

尺寸：49 cm × 70 cm

藏于美国纽约现代艺术博物馆

6 《康定斯基》（约1910）

作者：加布里艾丽·蒙特

材料：布上油画

尺寸：90 cm × 43.5 cm

私人藏品



亮色，以短促和塑形堆砌式的厚涂笔触呈现出一种光影闪烁般的画面效果，基希纳的《街上两妇人》（1914，见386页）便是一例。桥社成员经常在一起创作，相互评论和模仿彼此的作品，因此演化出一种集体风格。他们认为集体风格更易引起人们的关注。尽管经常在户外创作，他们对空间透视的运用却很有限，随后干脆逐渐放弃了对自然的模仿。从1908年开始，他们尝试用汽油来稀释颜料，然后以单色的大条块稀薄笔画进行创作，这样可以大大加快油彩干燥的速度。

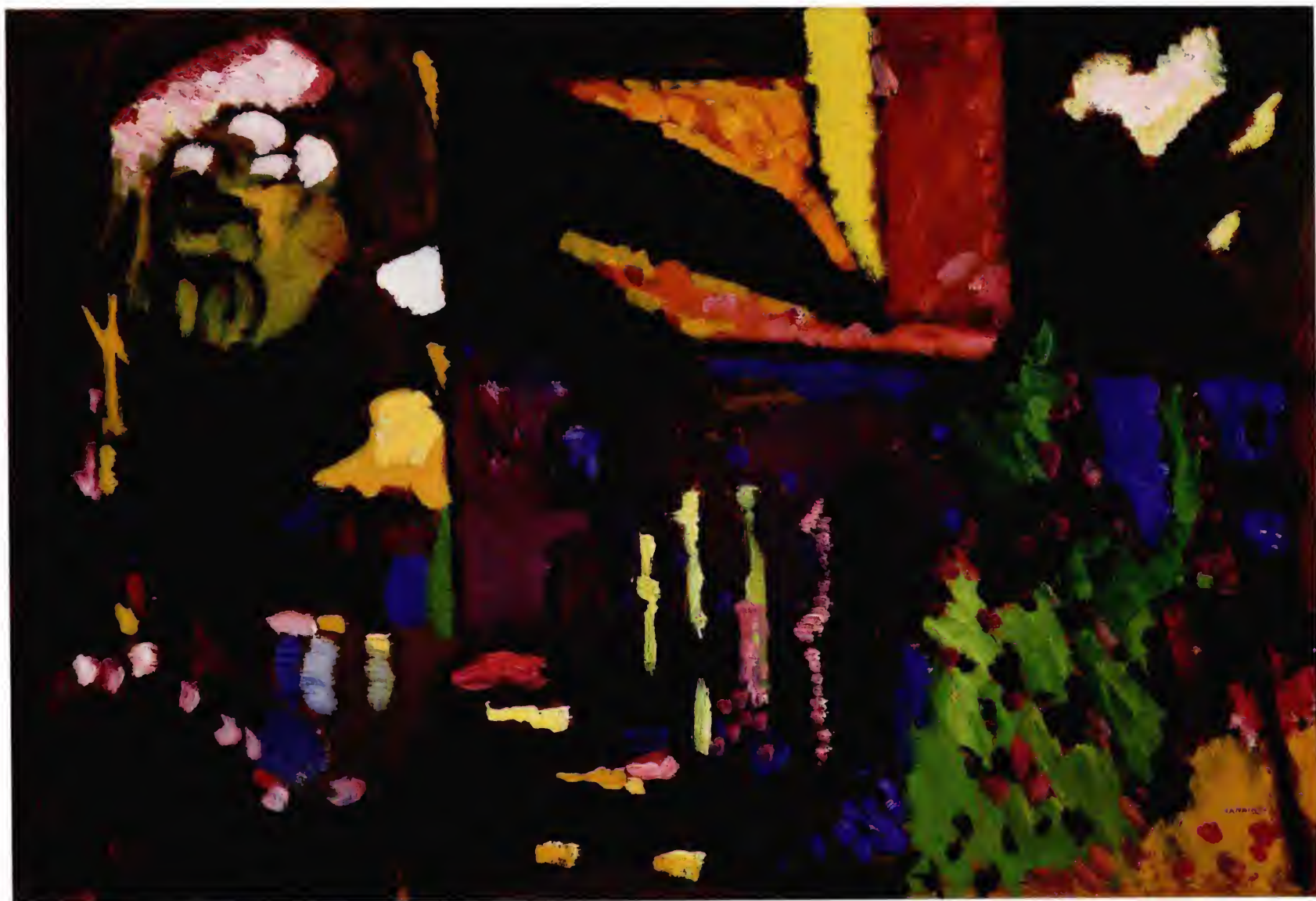
1906到1907年间，埃米尔·诺尔德（Emil Nolde，1867—1956）开始与桥社成员一起创作。这位宗教气息深厚的艺术家以引人冥想沉思的海景画赢得了声誉，画作灵感都源于圣经主题。桥社给他传授了木刻技艺，作为回报他向桥社介绍了蚀刻版画技法。马克斯·佩希斯坦（Max Pechstein，1881—1955）于1906年加入桥社，印象派风格的装饰性和自然写实的肖像创作为其建立了声誉。他接受过正规的学院派系统训练，不愿放弃图像结构由画面形式而不是由色彩分布来统领的教谕，但最终还是接受了表现主义那强烈的画面氛围和嶙峋多角的图像特色。佩希斯坦1908年从德累斯顿移居柏林，及至1911年，团体的所有成员都到了柏林。本以为作为一个团体出现更容易在首都柏林得到认同，但他们很快发现要获得成功，个人的努力打拼反而更重要。逐渐地，他们集体创作的时候越来越少，最终，团体于1913年解散。

在德国南部，另一个画家群体以瓦西里·康定斯基（Wassily Kandinsky，1866—1944）为中心。康定斯基原先是一位俄国律师，后投身绘画，1896年移居慕尼黑。在慕尼黑美术学院接受一段时间的正规训练之后，康定斯基认为学习艺术的最好方式是去教授艺术。1901年，他与人合作在慕尼黑建立了“方阵”艺术团体和一所艺术学校。加布里艾丽·蒙特（Gabriele Münter，1877—1962）是该学校的学生，于1902年成为康定斯基的恋人和艺术合作人。她的肖像画《康定斯基》（见左下图）简化了细节，呈现出一幅具有浪漫色彩的图像，比如桌上被阳光照亮的茶壶和杯茶，以此表达了她对康定斯基的感觉。1908年，两人回到慕尼黑，在上巴伐利亚的穆尔诺小镇度过了夏天；第二年，加布里艾丽在那里买下一栋房子。



1908到1910年在穆尔诺度过的时光很重要，因为正是在这段时间内，康定斯基、蒙特和他们的朋友阿列克谢·冯·杰伦斯基（Alexei von Jawlensky，1864—1941）开创了表现主义的一个独特分支。冯·杰伦斯基与野兽派（见370页）有过接触，他们那色彩鲜明亮丽的风景和街景都是受其影响而创作的。他们的作品削弱了明确的细节，减省到只剩下核心本质元素，以不断加强的构图形式感来表现画面主体。在呈现场景方面，与其早期的作品相比，康定斯基的《穆尔诺教堂》（见下图）对形状和色彩的依赖多于对细节的依赖。1909年12月，康定斯基策划成立了慕尼黑新艺术家协会，简称NKVM；截至1911年底解散前，该团体只筹办了三次展览，而且无一受到观众欢迎。不过，媒体对展览的报道促发了慕尼黑画家弗兰兹·马克（1880—1916）去接触康定斯基。马克那些更成熟阶段的作品，比如《风景中的马》（见左页上图），以对动物的描绘和突破常规的原色运用而著称。

从1911年7月开始，康定斯基和马克合作编写了一本题为《蓝骑士》的艺术年鉴，也组织过两次“蓝骑士”作品巡回展。他们标新领异，大胆地将一些欧洲顶尖现代艺术家作品的复制品与儿童绘画以及智障人士的画作并列展示。年鉴杂志的封面也别有深意，是木版刻印的一匹马和骑士，黑白两色，风格粗犷。与桥社一样，蓝骑士群体也认同木刻版画的强大表现力。蓝骑士时期标志着德国表现主义的巅峰。尽管随着第一次世界大战的爆发，蓝骑士社团瓦解，但在战争结束后，表现主义艺术已经流传至德国全境。1933年纳粹上台，新政权压制表现主义以及其他被纳粹认为“堕落”的先锋派艺术。从20世纪30年代中期开始，大批欧洲艺术家逃离战乱，前往美国，表现主义随之影响到众多美国年轻艺术家。LM



《即兴曲三号》 1909

作者：瓦西里·康定斯基 1866—1944



材料：布上油画

尺寸：94 cm × 130 cm

藏于法国巴黎蓬皮杜艺术中心国立现代艺术博物馆

《即兴曲三号》创作于瓦西里·康定斯基艺术生涯的这样一个时期：那时他的创作题材在德国小城穆尔诺及其周边景物与想象中的风景之间交替变换。这些虚构想象的场景通常包含对民间传说或神话的指涉。以如此方式作画，康定斯基得以日益自由地使用强烈的色彩、张扬的轮廓线和粗放的图形。他还经常与阿列克谢·冯·杰伦斯基一起创作。《即兴曲三号》中强劲的倾斜笔触例证了野兽派（见370页）的影响。在这幅画以及“即兴”系列的其他作品中，康定斯基掩饰和隐藏了他的图像主体，从而让色彩达到最大的表现潜能。在每幅作品中，他通过包含特定的图案——比如教堂塔楼、山地等简化了的地貌特征，或者像这幅画中的马匹和骑士——来保留画面对事物再现的内核。马匹和骑士的元素在康定斯基的作品中司空见惯，蓝色的骑士已经成为他的一个象征，寓意追寻艺术和社会的精神再生。他牵头成立的表现主义艺术家社团也因此被命名为蓝骑士。

1909到1914年间，康定斯基画了三十五幅以数字编号命名的“即兴曲”以及一些未曾编号的作品。他也为这个系列中的很多作品画过准备期的草图以及不同的变体版本。在理论专著《关于艺术的精神特质》（1911—1912）中，康定斯基这样定义即兴创作：“首先是无意识的，大部分时候是突然产生的、对具有内心性质的事件的表达，因此画面表现的是画家对‘内心自然’的印象。”对于即兴音乐的表现潜力，康定斯基也有着同样浓厚的兴趣。LM

图像局部示意





1 色彩的含义

对康定斯基而言，所有的色彩都有着心理精神层面的意义。比如，根据不同的色调，红色可以与火焰、流血或者疼痛相关联。按照他的观点，色彩就如同乐音，是通向心灵的门户：浅蓝色代表着长笛的声音，而深蓝则是大提琴。



2 马匹与骑士

在这幅作品中，马匹和骑士有着特别的意义。骑士形象被呈现为征服了恶龙的圣乔治，在画面中占据突出显著的位置。圣乔治是俄罗斯东正教中很受崇拜的圣像人物，可能很早就已引起康定斯基的强烈兴趣。



3 野兽派的笔法

冯·杰伦斯基的绘画风格让康定斯基了解到野兽派那粗狂的笔触和明亮的色彩运用。康定斯基在色块外缘加上了深色的轮廓线，让图像表现出独具特色的坚实固态感。随着康定斯基向抽象风格转变，他运用轮廓线的方式也随之改变：轮廓线并非是界定事物具体形象的一种手段，而是成为包含着一个颜色区块，并在这个色区中描画抽象形状的策略工具。



4 绿色人物

两个正在交谈的绿色人形的身份至今还是随着康定斯基一起入土的秘密之一，这可能表现了男性世界的某一方面。在康定斯基的《即兴曲》系列中，很多画面的左侧与右侧是分隔开的，左侧代表物质世界，而右侧则代表灵性世界。他曾说：“向右的移动……造成一种走向归途的印象，而向左则是出发去外部世界。”

作者传略

1896—1910

30岁时，康定斯基放弃了法学和经济学教师的职业，入读慕尼黑的艺术学院。1902年与加布里艾丽·蒙特相识，成为情人。他的早期作品受点彩派和野兽派影响，在德国穆尔诺度过的时光给了他很多灵感。

1911—1921

康定斯基于1911年与弗兰兹·马克和奥古斯特·麦克以及其他共同创立蓝骑士社团。他继续创作灵感源于音乐的作品，于1913年完成其最复杂的作品《即兴曲七号》，此作例证了其风格日益抽象的趋向。

1922—1932

在俄国度过几年后，康定斯基回到德国，在包豪斯学院任教。他继续以粗放的强烈色彩绘画，但引入了几何图形元素，如圆形、三角形、箭头图形和直线。他这一时期的创作成果颇丰。

1933—1944

纳粹关闭包豪斯学院，康定斯基移居法国，于1939年成为法国公民。他这个时期的作品以幻象新元素和非几何图形为特色，比如《天蓝》（1940）。他的晚期作品体现出超现实主义（见426页）的影响。

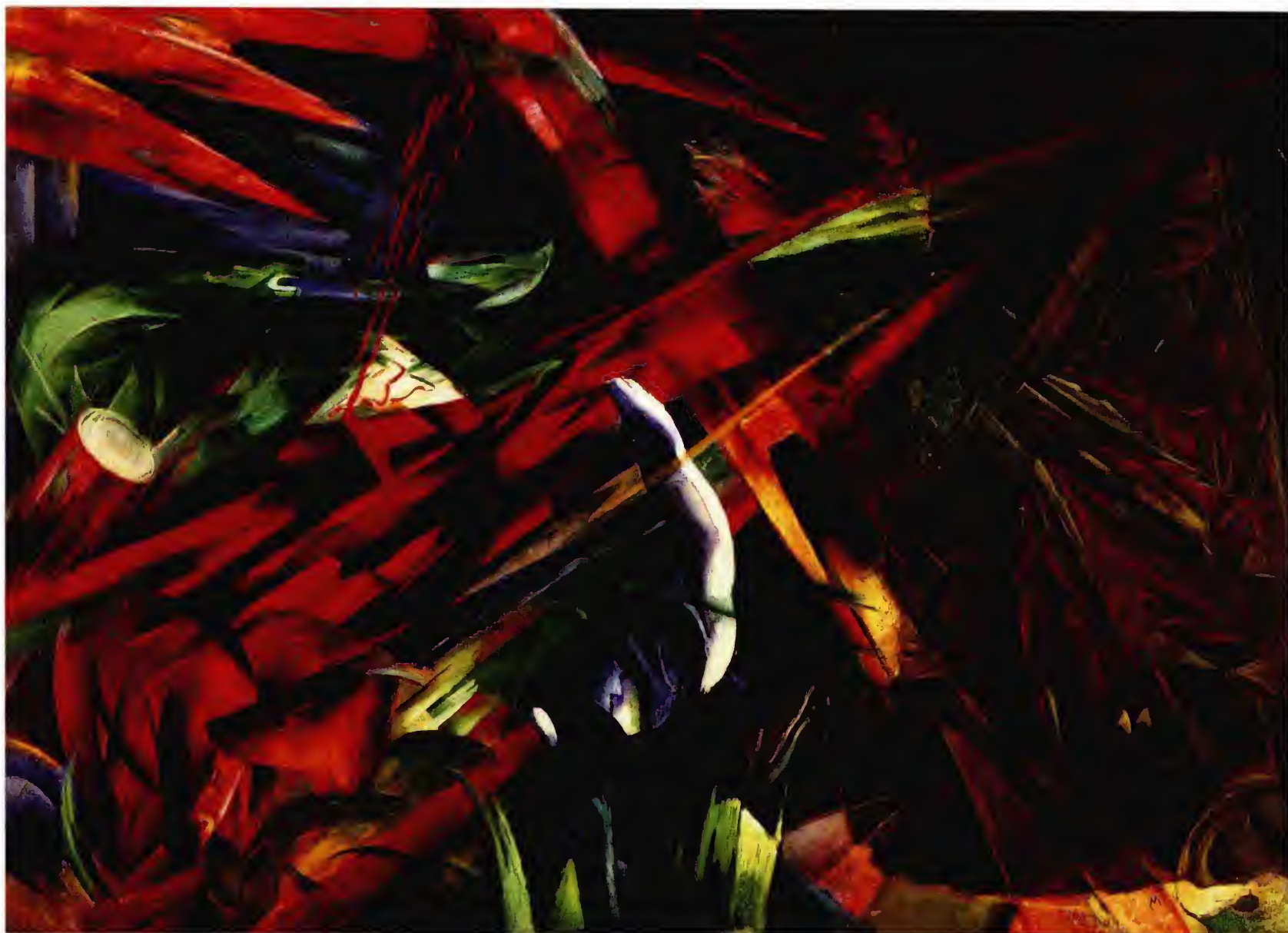
穆尔诺小城

正如《穆尔诺教堂二号》（1910，见下图）中所呈现的，在巴伐利亚阿尔卑斯山区的晴朗光线下，德国小城穆尔诺有着多彩多姿的房屋建筑，城市周边环绕着小山、田野和森林，这一切都是康定斯基主要的灵感源泉。在这个离慕尼黑不远的贸易小集镇，康定斯基发现了一个推进自己的绘画风格的理想环境，从后印象派（见328页）演变至野兽派，再继续演化出他那独特的表现主义抽象形式。学生时期的康定斯基与乡村风情和民俗观念有过深广的接触，正是于穆尔诺，在情人加布里艾丽的陪伴下，康定斯基研习了巴伐利亚的民间艺术。民间画家以简化的形式、明亮的色彩去绘制风景，在玻璃上画宗教主题场景。这种技法与木刻版画一起，在康定斯基的表现主义风格演变中起到重要作用。他一直辩驳说自己的作品中强烈的色彩不是出于想象而是来自于对穆尔诺景物的直接感受。



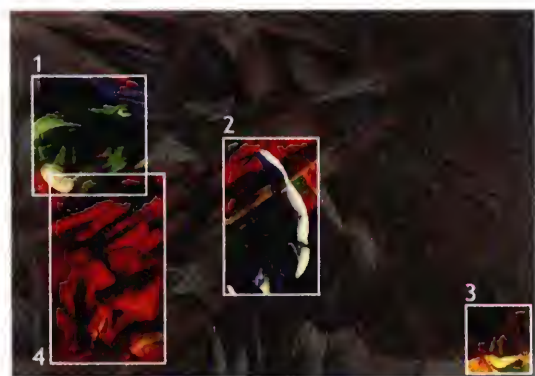
《动物的命运》 1913

作者：弗兰兹·马克 1880—1916



材料：布上油画
尺寸：196 cm × 266 cm
藏于瑞士巴塞尔美术馆

图像局部示意



弗兰兹·马克认为人类被物质主义困扰，他因此感到幻灭。自1910年开始，他转而描绘动物，动物也成为他唯一的艺术图像。他解释说动物“对生活有着纯真无瑕的感受，唤醒我内在的所有美好素质”。这幅大型作品几乎有两米七宽，描绘了他所珍爱的世界的毁灭；从艺术的角度来说，所呈现的也是他创造的一个世界。在以前的作品中，他也描绘过马，有单匹的，也有成群的，都以一种英雄的、甚至沉思冥想的形式来呈现，激起一种恢宏壮丽的感受。在《动物的命运》中，大自然突然发威，他曾重复描绘过的那些和谐共存的动物——鹿、马和狐狸——都陷于一场巨大的灾难中，如同《圣经启示录》所描述的那般恐怖。在画布的反面，马克写道：“凡存在的都被火焰烧灼，蒙受苦难的煎熬。”在投身艺术之前，他曾想当个牧师，这句题词便让人想起《圣经启示录》。另外一句话也与这本书有关，那就是这幅画最初的标题——“树木被烧，露出年轮；动物被烧，血筋毕现”，后来在保罗·克利的建议下，才改为现在这个冷峻而简单的标题。1915年，弗兰兹·马克在一战的战场前线服役，收到一张印有此画的明信片，这让他非常震撼：“这幅画简直是这场战争的预言，恐怖且令人不安。我很难设想自己竟然画了这个！”一战期间的一场火灾严重损坏了这幅作品，从画布右侧可以看到火损痕迹。1918年，画家在凡尔登战役阵亡之后两年，他的朋友——也是蓝骑士社团的同仁保罗·克利，花费很多精力对此画进行了修复。LM



1 绿色马匹

与马克其他画作中呈现出英雄气息的马匹不同，这里的绿色马匹无助地陷于灾难。一匹母马嘶鸣着呼唤她那惊恐慌乱的孩子，那匹小马驹盲目地冲向一棵正在倒伏的红色大树。马克在此以大树象征物质主义对世界的支配和其所导致的末日厄运。



2 蓝色的鹿

图像中心站立着一只孤独的蓝色鹿。对马克而言，鹿代表着君子风度。他的色彩运用有着特定的心理特性：蓝色意味着“雄性力量、严峻、坚毅和智力”，黄色寓意快乐妩媚的女性气质，而红色代表着物质世界的侵蚀和控制。这只鹿昂起脖颈向后回望的一刻，正受到死神的最后一击；那道斜穿过画面的橙色光线便表示死亡的来临。



3 修复

1918年，保罗·克利着手修复此画右侧火损部分，他特意不去重现马克那独特的“半透明”原画色彩，而只是致力于恢复画作的完整构图。



4 均衡

抽象图形和动物图案互相渗透和重叠，构成尖锐的箭头状斜线。马克有意识地演练出了一种风格，使得画作成为有机整体，即使“去除、添加或者改动哪怕最细小的线条”也不可能，否则就会从根本上颠覆了画面的均衡和内在张力。在《动物的命运》中，这些植物碎片和一条条光柱交叉剪切，暗示了生命与破坏世界的力量之间也有着一种完备的终极平衡。

作者传略

1900—1902

弗兰兹·马克起初攻读神学和哲学，1900年兴趣转向艺术。他入读慕尼黑美术学院，学习两年，专攻传统风景绘画。

1903—1909

马克于1903年和1907年两度访学巴黎，从文森特·梵高和后印象派（见328页）的作品中得到很大启迪。1909年，他移居乡间，加入一个艺术家村。他开始专注于动物题材绘画，认为动物那天然的内在美感和灵性胜于人类。

1910—1913

1910年，马克与奥古斯特·麦克成为朋友，开始简化自己的风格，他的画作用色也不再模仿或拘泥于自然。他赋予色彩以特别的意义，比如，他将红色描绘为“野蛮残暴、凶悍笨重、总是令人抗拒”，正如《红色公牛》（1913）中所表现的那样。1911年，他与康定斯基等人一起创立蓝骑士社团。1911至1913年间，他与社团一起在德国各地举行作品巡展。

1914—1916

及至1914年，他的作品风格已变得相当抽象，主要是受到罗伯特·德洛奈的未来派作品影响。1916年，马克阵亡。

动物的诱惑

在当时的现代艺术圈中，弗兰兹·马克非常独特，因为他的创作焦点是动物王国，作品中根本不涉及到人类。这位宗教情绪深厚的画家如此解释自己对动物题材的迷恋：“在动物的眼中，自然是什么样子？对艺术家而言，难道还有什么比这个问题更神秘、更有趣吗？一匹马、一头鹰、一只母鹿，或者一条狗，它们是怎么看待世界的？”1909年，马克搬到了上巴伐利亚的辛德斯多夫，他养了几只猫、两只驯顺温和的鹿，还有一只西伯利亚牧羊犬。这只名为罗西（Russi）的狗被马克画入了《伏在雪地的狗》（1910—1911，见下图）中。马克研究过动物的生理解剖构造，有时教授此课程以贴补收入。他给自己的使命则不仅是以图像来记录动物及其行为，而且还要描绘他在不同物种身上感知到的“美德”，以此来宣扬一种道德价值体系——他认为人类缺乏这些德操。



《街上两妇人》 1914

作者：恩斯特·路德维格·基希纳 1880—1938



材料：布上油画

尺寸：120.5 cm × 91 cm

藏于德国杜塞尔多夫，北莱茵-威斯特法伦艺术收藏馆

恩斯特·路德维格·基希纳创作过一系列柏林街景，大都隐隐透露出都市生活给人的一种紧张不安感。这幅作品的焦点是两位妇人，身穿皮草，头戴羽饰点缀的帽子，表露出一一种全新的精神独立姿态和冷傲的性感。画面构图那倾斜的角度和强有力的阴影交叉线条更强化了图像所传递的动态感。基希纳把女士的面庞处理为三角形的流线形态，进一步提升了画面动感。参差错落的图像边缘和面具般的画面形式显示出基希纳对于原始主义（见342页）画风的沿袭。基希纳的另一典型特征在此也很明显，也即图像主体从画布顶端一直延伸到底部，画面中完全没有水平横向的因素，而且基本也没有透视。画面上没有可供观众的目光逡巡漫游的空间，其视线只能集中于两位女士深V领口的皮大衣上和她们那戏剧化的头饰上。

1911年，基希纳从德累斯顿移居至柏林，这对他的绘画产生了巨大的影响。他很喜爱自己在柏林默默无闻的生活状态，因为这让他可以近距离地亲眼目击和细察柏林市民的生活。他采用粗豪、非自然的色彩和短促、满溢冲击力的笔触来描绘城中富有的享乐主义者和中产阶级情侣或夫妻。这些人经常在繁华时尚的弗里德里希大街上漫步。基希纳也描绘柏林的妓女，这些性工作者成群或独自站在街边，单从着装风格上来看，并不一定能将她们与中产阶级妇女区分开，但妓女身边总是有男人徘徊围观。**LM**

聚焦



1 大胆狂放的色彩

基希纳极端的表现主义绘画风格和可见的粗放笔触进一步强化了他那明亮迷幻的色彩。仅采用绿、黄、粉红和黑这几种色彩是他这一阶段创作的典型特征，有限的色彩也是表现主义画作的基本特点。



2 倾斜尖角造型的女士形象

画家将女士脸部拉长，呈三角形，整个造型如同用刀斧凿刻出的一般。基希纳解释说这种形象源自他生活中的女人欧娜·席琳。她那“美妙的、形态优雅的、如建筑设计般精心构造的”身体是基希纳用以塑造柏林女性的原型。



3 粉色尖拱

这里的粉色尖拱对于画面的构图平衡至关重要。尖拱提示了画面背景的地域信息，呈现的是柏林宏伟建筑的一个侧面。基希纳获得过建筑师资格证，在画作中，他以雕刻似的、甚至是建筑立面般的风格来描画女人的着装。



4 关键特征

基希纳在画中重点突出了女人的手和嘴唇，因为对于夜晚街道上涌动高涨的情色欲望而言，这些特征是不可或缺的本质因素。他也赋予了笔下的人物主体各自独特的面部特征，而不仅限于那荧光黄的肤色和面具般的妆容。

作者传略

1901—1905

基希纳于1901年进入德累斯顿的一所大学攻读建筑学，与弗里茨·布雷尔结识并成为朋友；1905年，他们与卡尔·施密特-罗特鲁夫和埃里克·赫克尔一起创立桥社。

1906—1910

桥社首次画展于1906年在德累斯顿举办。1907到1910年间，基希纳流连于莫里茨堡湖滨，绘制自然场景中的裸体人物。粗硬的线条和冲突强烈的色彩是这些裸体画的特色。

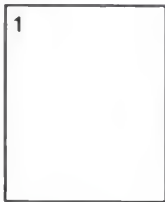
1911—1914

基希纳移居柏林。他这段时期的系列作品被认为是表现主义的杰作，主要可以分为两大类：表现柏林建筑形式的和以柏林人物为题材的。

1915—1938

基希纳1915年参军，次年遭遇车祸，这两次经历都让他难以自拔，给他留下了永久的创伤。他继续创作，风格日益抽象。在精神和肉体的双重折磨下，基希纳于1938年自杀。

立体主义



1 《埃斯塔克的房屋》（1908）

作者：乔治·布拉克
材料：布上油画
尺寸：73 cm × 60 cm
藏于瑞士巴塞尔美术馆

2 《玛乔莉》（1911—1912）

作者：巴勃罗·毕加索
材料：布上油画
尺寸：100 cm × 64.5 cm
藏于美国纽约现代艺术博物馆

3 《毕加索肖像》（1912）

作者：胡安·格里斯
材料：布上油画
尺寸：93.5 cm × 74 cm
藏于美国芝加哥艺术学院

1907年，巴勃罗·毕加索（1881—1973）的《亚维农的少女》（1907，见392页）面世，此画现在被认为是第一幅立体主义画作。毕加索根据自己对座落于巴塞罗那亚维农街道一家妓院的记忆创作了此画，画面主题不依常规，绘画风格也同样激进。诗人和艺术评论家纪尧姆·阿波利奈尔（1880—1918）与画家安德烈·德朗（1880—1954）、乔治·布拉克（1882—1963）和亨利·马蒂斯（1869—1954）都特意前往观摩这幅作品。他们起初都感到难以接受，草草断定毕加索的这幅画是“某种形式的玩笑”。这幅画开创了立体主义流派演进的最初里程，预示了后来的抽象拼贴艺术，并影响到20世纪几乎所有的重要艺术运动，但艺术界接纳和承认《亚维农的少女》却经历了三十多年的时间。

20世纪前二十年，立体主义在巴黎孕育发展，主要倡导者为毕加索和布拉克——后者很快对立体主义风格产生了兴趣并投身其中。这两位画家

大事记

1906	1907	1907	1909	1910	1911—1912
塞尚的作品呈现出同时从两个视角看到的场景，这种创新对立体主义是一个重要启示。	毕加索完成《亚维农的少女》（见392页）。此作原名《亚维农的妓院》，作品主题令人震惊，风格则是革命性创举。	布拉克与毕加索的作品开始为解析型立体主义给出定义。他们一起推进这种风格，直至1912年。	毕加索与布拉克在各自位于巴黎蒙马特的画室中创作。	毕加索对画商丹尼尔-亨利·卡恩韦勒大加赞赏。他说道：“如果卡恩韦勒没有艺术品生意的商业头脑，我们会遭遇何种命运？”	布拉克创作《手持吉他的人》（见394页），表明立体主义风格向略趋于写实的方向演进。

都对法国后印象派画家保罗·塞尚（1839—1906）的晚期作品抱有浓厚的兴趣，认为塞尚的平面化色彩和抽象风格具有强大的吸引力。塞尚将事物形态在本质上视为圆形、椎体、圆柱体等基本几何形状的集结。1907年的秋季沙龙展推出了塞尚的纪念回顾展，这无意中成为了立体主义发育的催化剂。与塞尚一样，立体主义者坚持艺术不是自然的临摹副本，而是与自然并驾齐驱的。不过，立体主义者对这一观念的发挥要比塞尚深广许多。非洲艺术是影响到立体主义的另一元素，《亚维农的少女》中那面具般的面庞和以自然的土黄色为主的有限色彩的运用，以及大多数立体主义早期作品的色彩特点，都见证了立体主义的非洲渊源。

毕加索和布拉克被视为立体主义流派初创阶段的联手倡导者，出现这种局面并非他们有意而为之，这纯粹是因为两人同时都在向着同一个方向前行。两位画家之间的协作相当密切，布拉克因此将他们的关系比拟为栓在同一根绳子上的登山者，彼此牵引着奋力向上。1907到1912年间两人完成的作品，现在被认为是首批初期的或称之为“解析型”的立体主义绘画。这些实验之作不仅试图去解释相机镜头或人类的眼睛是如何抓取图像的，而且意在表现人类的头脑如何去处理视觉印象——他们作为画家对此所持的观点。艺术家们以知性推理来“拆解”图像结构，加以分析，然后再造图像。这样做的结果就是画作所描绘的世界是一种人们前所未见的形态。他们以灰、黑、蓝、绿和赭石色之类凝重的色彩来创作，图像通常简朴冷峻，呈现出一个物体复杂的多重影像，但物体观感被简化至不透明或透明的、互相重叠的平面。这些冷硬的平面化图像中，自然的事物形式被抽象化为几何图形，尤其是圆形、圆柱和圆锥体。

1908年夏天，布拉克前往法国南部的埃斯塔克，绘制了一组包含有房舍建筑的风景画，都是解析型立体主义风格。画商丹尼尔-亨利·卡恩韦勒对这种新风格很是迷恋，随即着手宣传推介毕加索和布拉克的作品。为了让更多观众接触到这种新艺术类型，也为了制造一些轰动效应，卡恩韦勒于1908年11月在他自己的画廊，即巴黎的卡恩韦勒画廊，举办了一次专场展览。展品中就包括布拉克的夏季创作之一《埃斯塔克的房屋》（见左页图）。艺术评论家路易士·沃克塞勒前往参观，并在影响力广泛的《吉尔-布拉斯》杂志上发表文章，给予了布拉克负面评价，他在文中不期然地想到用“立体主义”一词来概括此类作品。他指斥布拉克的绘画将每样事物减省到只剩下“几何轮廓和立方体”。

立体主义最初受到大多数评论家的鄙夷，一般大众当然就更不可能接受这个流派。尽管如此，还是有很多巴黎的艺术家采纳了这种革命性的新风格，其中最著名的是西班牙出生的法国画家胡安·格里斯（1887—1927），他的第一幅立体主义作品诞生于1912年。这场全新的艺术运动让画家们精神振奋，开始以一种幻象般的平面体系来构建图像，题材包括人物、场景和日常物品。通过同时采用中世纪式的平面像场和文艺复兴时期营造图像体量幻觉的手法，立体主义者在笔下的浅表空间中得以将表面图案和含糊的空间观感与从变动的视角观察到的静止物像进行混合配置。



1912	1913	1914	1915	1915	1917
毕加索与布拉克创作首批综合立体主义绘画，以装饰风格来布置图像中的平面，图像主体也比初期更易于辨识。	杜尚那兼具立体主义和未来派风格的《裸女下楼梯，作品2号》（见391页）在纽约的军械库展览展出。	第一次世界大战爆发，德国侵占法国。布拉克加入法国军队，因英勇作战而两度得到勋章。	5月11日，布拉克在克拉伦斯战场上头部受伤，而且暂时失明。战场上的这次重伤影响到布拉克余生的健康。	被毕加索称为伊娃·果尔的情人玛赛尔·亨利在30岁时因病亡故，令毕加索几近崩溃。	雷杰在战场遭到芥子毒气袭击，后在法国维拉潘特康复疗养，其间绘制《玩牌者》，画面的几何图形中充满动态和色彩。

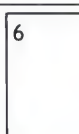
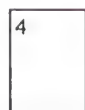


到了1911年，有些解析型的立体主义画作中开始出现些许温情暖意。比如毕加索的《玛乔莉》（见389页右上图），它将作品的标题文字包含在画面中，并非只是用作题献或者一种绘画手段，而是以文字作为辅助，为这一几乎难以辨认的弹吉他的女子图像赋予了个人特性和人性内涵。实际上，“玛乔莉”是一首法国流行歌曲副歌部分的唱词，同时也是毕加索对情人玛赛尔·亨柏忒的昵称，意为“我的漂亮小女人”。胡安·格里斯的《毕加索肖像》（见389页右下图）也运用了一些相对而言没那么刻意人为且更传统的手段来赋予画面人性的暖意。格里斯在这里对图像主体的分解相对缓和，没那么野蛮激烈，而且呈现了更多的日光和色彩，以此达成他的画面构想。立体主义的风格如此演进，是在摸索创造一种让观众更容易接受的作品。

费尔南·雷杰（1881—1955）以明亮浓烈的原色绘制了一系列清晰线条描画的小幅作品，给立体主义注入了一种真正的愉悦感和乐观情绪。他的这些作品与毕加索和布拉克那阴郁的、更学究式的画作大为不同。它们是以一笔式的笔划快速画出，而没有采用早期立体主义那种仔细建构的平面，因此这些作品更像是绘图而非绘画。雷杰以他的这些图像为绘画艺术引入了一种新的审美范式，这种审美与18和19世纪的美术观念——透视法则、投影缩减、图像肌理和明暗对比塑型法——彻底决裂，并将立体主义运动带入一个乐观的、科技驱动的现代主义世界。雷杰最出色的作品之一是《俄罗斯芭蕾舞团出场》（见左图），这是后来被称为雷杰的“唱碟”系列作品中的第一幅（如此命名是源于雷杰在其绘画中塑造物体和人物形状时所采用的“唱碟几何形”造型手段）。“唱碟”系列中，雷杰运用了生动的明黄、红、蓝和黑色。

从1912到1914年，雷杰的色彩实践，配以毕加索和布拉克对拼贴艺术的推进，共同积淀了立体主义变化的基础，并让人们在这场艺术运动的兴趣加速提升。立体主义进入后来被称为“综合”时期的第二阶段，对如何分解和考察事物的重视程度减弱，转而聚焦于建构和设计画面的进程。第二阶段的作品中，色彩扮演了更重要的角色，而画作中的图形，在依旧保持碎片化和平面化的同时，变得更大，更具有装饰风格。诸如剪报和布料碎片等其他材料也经常被拼贴到画布上，预示了后来的拼贴艺术。画家们尝试用不同的材质来创作，更多地强调在单个作品中结合采用或者说“综合”不同的风格。乔治·布拉克的《桌上静物：吉列刀片》（见右页上图）清晰地说明了立体主义早期和后来阶段的差异。这幅画用制图、绘画和拼贴的纸片构造而成，是一个完美的例证，说明了当时的艺术家有着很强的审美创新能力。这种能力与拼贴手法相融合，可将垃圾桶里的废物塑造为美妙和彻底革新的图像。一张被弃置的吉列安全刀片的包装纸、两块逼真写实的橡木纹踢脚板，以及一些用炭精笔随意画出的线条被组合在一个干净清白的平面上，创造出了一幅图像。这里的构成元素都是寻常事物，但组合而成的图像却如同音乐般抽象。

立体主义群体逐渐扩大，罗伯特·德洛奈（1885—1941）、弗朗西斯·皮卡比亚（1879—1953）、让·梅金杰（1883—1956）、费尔南·雷杰和马塞尔·杜尚（1887—1968）都属于这个群体。在他们的推动下，立体主义的“综合”时期始于1912年，并延续至整个20世纪20年代。1913年的纽约军械库展览上，杜尚的《裸女下楼梯，作品2号》（见右页下图）引发了巨大的争议。这幅作品呈现了立体主义的碎片化风格和未来派（见396页）的动态机械运动。同时，利用“现有天然材料”进行裁切、粘贴和折叠的拼贴艺术与立体主义的关系也日益密切，从而影响到每个人的创作手法。画家们对拼贴这种艺术新媒介兴趣强烈，以至于画出来的图像看上去都像是拼贴而成。这种更具装饰性的艺术形式让



4 《俄罗斯芭蕾舞团出场》（1914）

作者：费尔南·雷杰

材料：布上油画

尺寸：136.5 cm × 100.5 cm

藏于美国纽约现代艺术博物馆

5 《桌上静物：吉列刀片》（1914）

作者：乔治·布拉克

材料：炭精、贴纸和树胶水彩

尺寸：48 cm × 62 cm

藏于法国巴黎蓬皮杜中心现代艺术国立博物馆

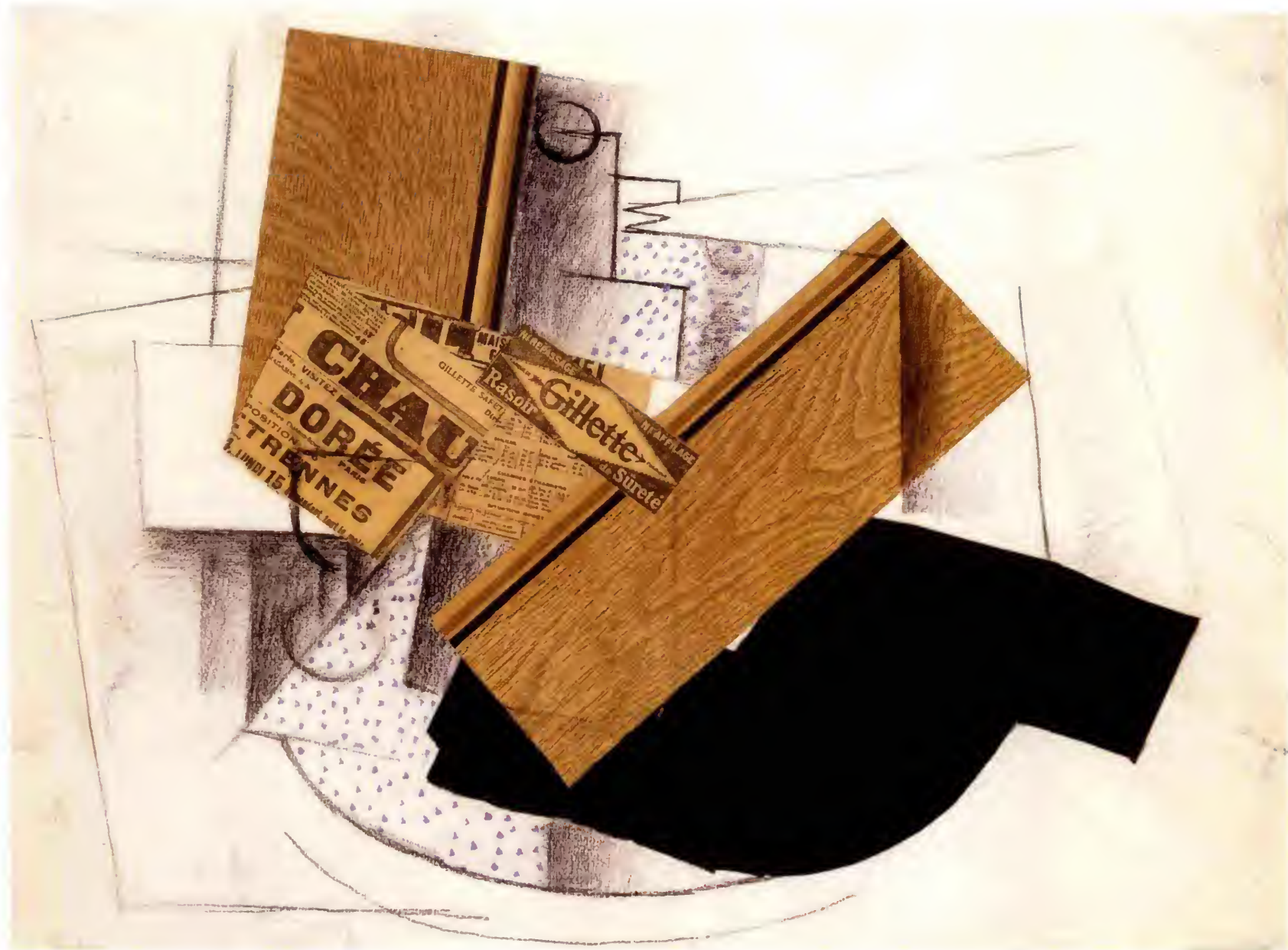
6 《裸女下楼梯，作品2号》（1912）

作者：马塞尔·杜尚

材料：布上油画

尺寸：147 cm × 89 cm

藏于美国费城艺术博物馆



综合立体主义比早期的立体主义风格更易于被大众接纳。拼贴装饰技法在马蒂斯的作品中达致顶峰，并持续影响到后来20世纪的艺术运动，尤其是波普艺术（见484页）。随着更加原始粗犷的材料被加以运用，拼贴艺术的影响扩展至三维立体作品。正是这个时候，立体主义开始进入雕塑领域。立体主义的雕塑，孔洞部分与实体部分被赋予同样的审美观赏价值；此时的先锋人物依旧是毕加索，其他随同跟进的包括雅克·利普奇兹和俄罗斯裔雕塑家亚历山大·阿奇彭柯。

立体主义受战争的影响很深，很多艺术家曾经在一战中服役打仗，后来又经历西班牙内战，直至第二次世界大战。艺术家们所见所闻的战争恐怖开始渗入他们的创作中。1918年后，很多艺术家的创作风格发生了急剧改变，尤其是雷杰和布拉克。战争的爆发也标志着布拉克与毕加索紧密同盟关系的终结。布拉克身为陆军中士在战场上表现英勇，但在1915年不幸受重伤。他在法国的索尔格斯长期康复疗养，其间与胡安·格里斯有了密切接触。布拉克的绘画由几何图形转向更温和、更随意流畅的笔法，尤其明显地表现在诸如《有扑克牌的静物》（1919）等作品中。

诞生于1907年的《亚维农的少女》不仅翻开了立体主义的首要篇章，也开创了整个现代主义艺术的历史。通过对图像的碎片化处理，立体主义运动为奥费主义、射光主义（见396页）和未来派奠定了基石，将几何图形推向艺术前沿，由此启蒙了至上派和构成派艺术（见400页）。立体主义对拼贴的运用则预示了达达主义（见410页）、超现实主义（见426页）和波普艺术的到来。此外，立体主义作品中运用到的平面区块，指向的正是通往抽象表现主义（见452页）的道路。SF



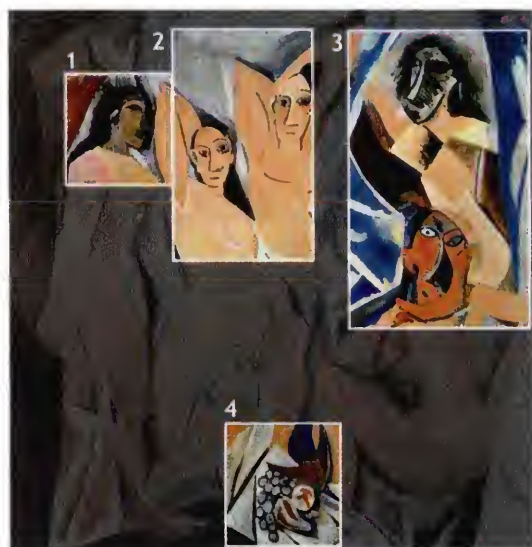
《亚维农的少女》 1907

作者：巴勃罗·毕加索 1881—1973



材料：布上油画
尺寸：244 cm × 234 cm
藏于美国纽约现代艺术博物馆

图像局部示意



毕加索这幅风格激进的作品，图像主体是巴塞罗那某妓院的妓女。画作于1907年向部分评论家、诗人和艺术家私下展示，观赏者中包括乔治·布拉克和亨利·马蒂斯，引起的反响是一片恶评。但让首批观赏者震惊的，不是作品的妓女题材，而是其艺术风格。作品那惊世骇俗的现代性源于一系列大胆艺术策略的运用。人物身体与背景都简化为几何图形。画面几乎没有空间深度感，互不关联的散乱视点让人感觉不安，它强迫观众的目光在画布上四处游走以发掘图像意义。非洲面具对此画的影响也至关重要，直观表现在画中人物那面具般的脸庞上，这也反映了毕加索对于欧洲西南部伊比利亚雕塑的兴趣。这些被分解为角状块片的生硬人体相互之间几乎没有关联，一致之处只是全都是裸体。毕加索在此呈现的是一个绝对平面，他采用线条绘图的方式来塑造图像，而不是像印象派那样去操控光影和色彩来造型，他使用的色彩种类也很有限，这些特点进一步突出了图像的平面感。这幅作品还有着潜在的性含义，生动有力的笔触增强了这种情色意味。这幅画突破了毕加索以前的绘画实践，也创新了艺术史，预示了20世纪很多艺术流派的碎片化特质和拼贴之类的新技法。毕加索后来称这幅作品是他的“第一幅招魂驱魔画”，这样说可能部分是指他由此抛弃了既有的绘画传统。FP



1 侧影人物

这个肌肉强健的站立人物的面具状表情没有画面最右侧的人物恐怖。她正拉开一张红色帘幕以展示画面中间的裸女；她站在画面边缘，显得冷酷无情，犹如一位监视者。她对面右侧的人物也正拉开帷幕。



2 两个中心人物

两个裸女构成画面的核心。她们的双臂上举过头，为自己的裸体和撩人性感而自得。她们直视画框之外的观众，正如现实中的妓女以目光挑逗嫖客。这两个裸女所呈现的“原始野性感”与画面中其他女性形成对比，因为她们的面部线条更柔和、更接近现实。她们那夸张突出的耳朵和凝注的目光体现出古代伊比利亚雕塑的影响。



3 面具人物

这些人物仿佛都戴有非洲面具，面具给了她们一种非人类的外观。画面中蹲坐人物的头型是这组人物中最具立体主义风格的。虽然她背对观众而坐，但她的视线还是看向画布之外。这种对人体生理结构的扭曲——同时呈现人体的正面和背面——是典型的立体主义特征。这两个人物那明显的立体主义风格让她们与画面上其他人物有着很大差异，引人瞩目。



4 桌子

前景中突出的桌子是这幅作品的前一个版本中唯一保留下来的画面元素。前一个版本包含了两名男性（一名海员和一名医学院学生），但后来都被毕加索取消。桌子上切开的水果也是一种性感的陈设，仿如裸女。

作者传略

1901—1904

毕加索的蓝色时期，作品呈现沉郁的蓝色调。图像主体包括酒鬼、乞丐和妓女。

1905—1906

毕加索的创作进入玫瑰色时期，作品色彩更轻快，大量使用粉色和橙色，题材主要是小丑和马戏团表演。

1907—1912

他与乔治·布拉克一起，创立解析型立体主义。画面事物被简化至最基本的几何图形，并且是从不同的视角来呈现事物。

1912—1918

他与布拉克和胡安·格里斯一起开创综合立体主义。报纸剪贴、散页乐谱和布料被整合进绘画，组成拼贴。

1919—1929

毕加索进入新古典时期（见260页），此时的作品经常让人想起让-奥古斯特-多米尼克·安格尔的经典之作。

1930—1948

象征图案的运用，比如米诺陶牛头怪，构成毕加索这一时期的风格特点。这些图案还让他的作品具有了超现实主义（见426页）风格。

1949—1971

毕加索的作品开始变得多彩，重新阐释了爱德华·马奈和伦勃朗等大师的作品。

非洲元素

非洲艺术对毕加索而言是一个重要的灵感源泉，在《亚维农的少女》中他采用了多贡部落庆典面具（见下图）上出现的抽象形式和图案。多贡是马里的一个土著部落，以面具舞蹈和雕塑而闻名。这种面具所具有的“原始野性”在毕加索看来代表着生命活力。非洲艺术对毕加索的影响从1907年延续至1909年，正是在此期间，立体主义开始萌发。当时非洲还是法国的殖民地，报纸媒体上也充斥着种种异域风情故事。保罗·高更最早激发了人们对于部落艺术的兴趣，很多野兽派画家也收集非洲面具和雕像。1907年夏天，在完成《亚维农的少女》之前，毕加索参观了巴黎特洛卡代罗广场的人种学博物馆，所看到的非洲和大洋洲土著面具藏品或许触发了他改变画布上的图像。这次参观对毕加索有着深远的影响，他说道：“（这些面具）真是神奇……面具被用来对抗一切，对抗一切未知的凶险神魔……而我也是在挑战一切。”

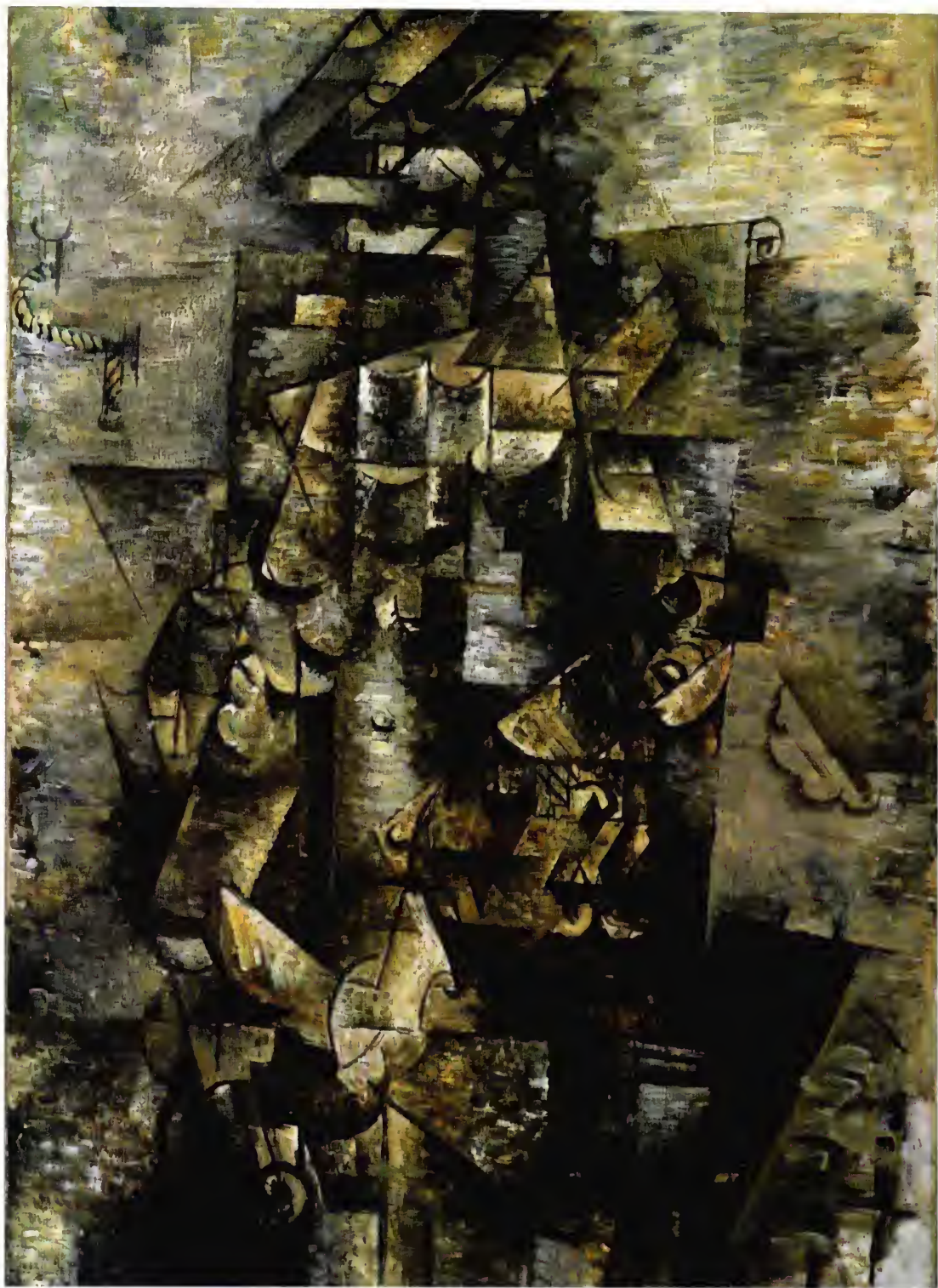


《手持吉他的人》 1911—1912

作者：乔治·布拉克 1882—1963

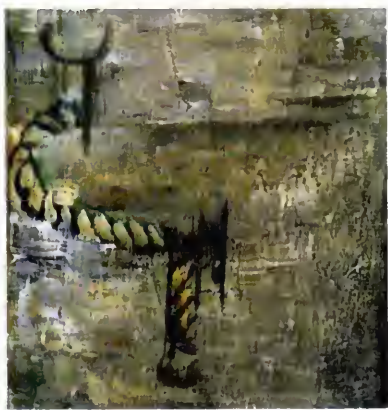
材料：布上油画
尺寸：116 cm × 81 cm
藏于美国纽约现代艺术博物馆

图像局部示意



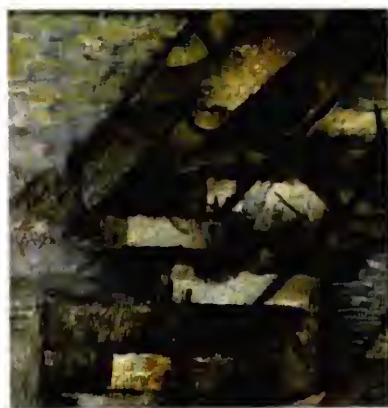
布拉克的《手持吉他的人》可谓是解析型立体主义的完美样本。立体主义早期的解析型作品中，事物的表象被呈现为相互交错的平面，这些块状平面通常以亚光的暗色调来绘制。

刚开始创作此画时，布拉克打算表现的主题是一个人在弹奏一件弦乐器，就像之前一年毕加索画过的《弹曼陀林的少女（范妮·泰莉儿）》。毕加索的这幅作品相对还较为具象可辨识。布拉克最终完成的画面展示了图像如何才能简化到一种人们未曾想象过的抽象形式。他以多点透视法取代了正统常规的单点透视，在以平面区域为主的画布上让二维和三维的图像形式以不同的方式共生共存。画面构图初看之下可能令人感到混乱迷惑，但布拉克提供了线索，引导观众去解读图像。吉他的基本组成部分——吉他弦和吉他琴身——浮现在图像上层，从画布中心向左下延伸的粗硬斜线表示人物的胳膊。整个画面的图像很密集，但也有很多提示性的构图元素，激发观众去探寻细察。SF



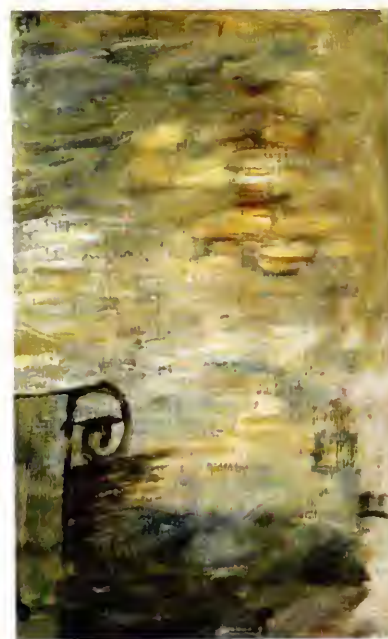
1 对景深的否定

布拉克在图像平面上画了一颗扁头大图钉和一小段垂挂的绳子，这样做是故意打消任何的景深幻觉。他一直强调，这幅画和所有的立体主义绘画一样，是实验性的、处于演化进程中的作品，它更类似于笔记本上撕下的一页草图，而不是一幅完全实现了的艺术瑰宝或绘画杰作。



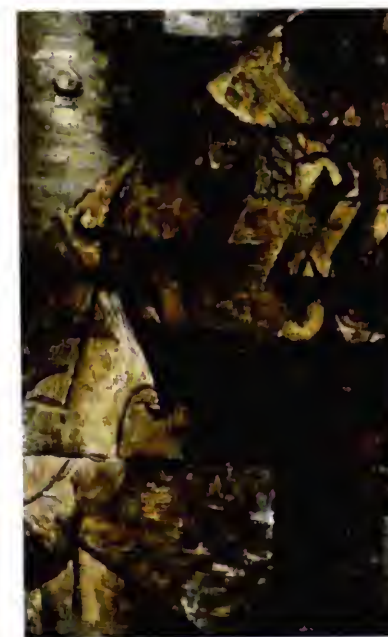
2 层叠的平面

布拉克用一连串交叠的平面来营造图像的体量感。随着分层的平面不断交叠，最终的图像越发抽象。图像表层平行的斜线笔触仿佛是删除记号，更进一步模糊了吉他手的头部，让观众难以辨识出那是一个人的形。



3 背景干扰前景

在画面的右上角，布拉克特意采用了一种绘画手段。他以“湿碰湿”的手法来画，留下明显可见的笔触。这里的色彩方案是单色设计，不透明的色彩平面有助于统一画面构图，但布拉克也跟观众玩起了视觉游戏。浏览整块画布时，背景看上去不是向后退隐，反而是调向前景。这样，布拉克就为画面中的图像主体营造出多重视觉影像。



4 逼真写实的明暗造型

布拉克革新了绘画形式，但创作时还是用到了一些绘画传统。吉他手的乳头接近于图像的中心位置。布拉克回首传统，利用了文艺复兴“明暗对比”的造型手法，以色调变化来吸引观众的视线：描绘乳头所用的中性色调取自画面右上角的色区，周边的暗色调则营造出一种立体深度感，而这里的暗色调又是取自画面左下角的色区。吉他的发音孔位于乳头下方的位置，发音孔也是用相似的色调来表现的，这个圆孔与乳头构成呼应。

作者传略

1882—1899

布拉克在法国的勒阿弗尔长大。他上夜校学习美术，接受了绘画和装饰艺术方面的培训。

1900—1907

布拉克早期所受的影响来自印象派（见316页），1905年参观过一次野兽派（见370页）画展，开始受野兽派影响。1907年，在巴黎看过保罗·塞尚的作品回顾展后，他的艺术风格又随之改变。1907年，布拉克与同住在巴黎蒙马特的毕加索相识。

1908—1913

布拉克与毕加索协同创作，创立了立体主义的基本原则；他们1911年同赴法国西南部比利牛斯山区的克里特旅行创作。1912年，拼贴出现在他们的绘画中。也是在这段期间，布拉克的题材由风景转向静物，静物能为他在画中表现多重视角提供更大的发挥空间。

1914—1917

布拉克加入法国军队，奔赴一战战场。1915年受重伤，随后退役。

1918—1963

布拉克离开巴黎，移居诺曼底，重新拿起画笔。他离群索居，创作高产。这些新作品保持了立体主义风格，但有着强烈的沉思冥想气质。

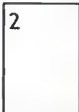
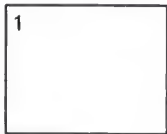
通往抽象之路

布拉克与毕加索同为立体主义运动的领军人物。在布拉克完成《手持吉他的人》的前一年，毕加索在巴黎绘制了《弹曼陀林的少女（范妮·泰莉儿）》（1910，见下图）。这幅画表明了即使在艺术革新的年代，要完全背弃历史正统也可能相当困难。1910年春季，立体主义已经变得更为抽象，但毕加索还是明显有一种无意识的被动强迫感，去描绘那种可辨识的图像主体，并表现图像的立体感——那种体量幻象。他在这幅画中用的几乎是单色，这样是为了完全突出画面形式结构本身。这幅过渡期的作品预了解析型立体主义的到来，采用的是浅浮雕式的明暗造型画法，画面的中心人物看上去仿佛正从一块石板中雕刻出来，但半途又停止了雕琢。图



像的有些区域，比如曼陀林，是半抽象、半平面化的，而其他的则有着雕刻般的真实和立体感，并表现出逼真的空间造型幻象。这幅画很具体地说明了毕加索在背弃传统并开创真正意义上的现代艺术的过程中所经历的矛盾挣扎。

未来派、奥费主义和射光主义



1 《飞驰的汽车》（1912）
作者：吉亚柯莫·巴拉
材料：木板上油画
尺寸：55.5 cm × 69 cm
藏于美国纽约现代艺术博物馆

2 《艾菲尔铁塔》（1910—1911）
作者：罗伯特·德罗奈
材料：布上油画
藏于瑞士巴塞尔美术馆

3 《射光，蓝绿色森林》（1913）
作者：娜塔丽娅·冈察洛娃
尺寸：54.5 cm × 49.5 cm
藏于美国纽约现代艺术博物馆

第一次世界大战之前的数年间，随着飞机、汽车和无线电通讯的出现，人们对于距离以及跨越空间距离所需要的时间的概念产生了急剧改变。一系列相互关联的艺术运动也先后应运而生，旨在反映科技进步的惊人步伐及其对于人类社会的重大意义。这种新的艺术自觉，以意大利的先锋派艺术运动——未来派——为主要力量。尽管未来派关注的是其发源地意大利的特定情况，但也影响到从莫斯科到纽约的其他先锋派艺术家。

未来派运动由意大利诗人菲利波·托马索·马里内蒂（1876—1944）发起。1909年2月，意大利报纸《艾米利亚小报》刊登了马里内蒂的《未来派宣言》。他在文中宣称：“我们将歌颂冒险创新的热情、力量和无所畏惧的行为做派。”他鼓动人们弃绝传统的价值观，并对新科技大加称颂。他对速度和机械化的迷恋很快得到了建筑师、作曲家、作家、设计师、电影制作人和画家们的呼应。及至1910年3月，意大利画家翁贝托·波乔尼（1882—1916）、卡洛·卡拉（1881—1966）、吉亚柯莫·巴拉（1871—1958）、吉诺·塞维里尼（1883—1966）和路易吉·卢索罗（1885—1947）加入了未来派运动联盟，并发表《未来派画家宣言》。宣言中把正统评论家称为“自鸣得意的艺术皮条客”，还呼吁意大利停止恋旧，不要再沉迷于过去的艺术辉煌，而是要颂赞现代生活，为社会改变而欢呼，并且要培育出一种文化来反映最新的工业化进程。一个月之后，未来派作为一种得到外界认知的艺术运动开始成形，这个团体

大事记

1909	1910	1911	1912	1913	1914
2月5日，马里内蒂在博洛尼亚的《艾米利亚小报》发表《未来派宣言》；两周后，此文又刊载于法国《费加罗报》。	《未来派画家宣言》和《未来派绘画的技术宣言》发表。	未来派作品第一次在米兰的“自由艺术展”展出，共同展出的还有儿童和业余画家的绘画作品。	画家波乔尼首次开始创作雕塑。他的作品在伦敦的萨克维尔画廊展出，影响了萌芽期的漩涡派艺术。	巴拉绘制《抽象速度》三联画，描绘了一辆车驶过一条一度宁静的马路。波乔尼绘制《骑车者动态研究》（见398页）。	俄国画家柳波芙·帕波娃（1889—1924）开始创作《肖像》，她将“未来派”一词作为画面构图的一个有机组成部分。

发布了《未来派绘画的技术宣言》，强调艺术家需在作品中表现事物运动中的动态实质。

受新印象派画家保罗·希涅克（1863—1935）将色彩分解为色点或微小色块的点彩画风格影响，未来派画家试图表现动态幻象时，是采用小块色彩排列让观众在视觉过程中进行组合，而不是画家在绘画时将这些色彩相互调和。波乔尼的《城市崛起》（1910）便使用了这种技法，他还运用斜线来营造出混乱的大涡旋状观感，加强了画面动态。不过，直到1911年与立体主义（见388页）相遇之后，未来派描绘机械动态的系统方法才得以酝酿成熟。他们采用了立体主义分解的平面、多重斜线和同一图像的重复交叠，以此来描摹时间和空间的变化移动。他们采用的色彩比立体主义更明亮、更生动，多是选择汽车、火车和自行车等机械产品作为题材主体。他们还在画面上添加以斜直线画成的“力量线”，以把观众的视线吸引至画面中心，比如巴拉的《飞驰的汽车》（见左页图）。

未来派的影响很快扩散至全欧洲。他们的艺术哲学，以及对速度和快节奏当代生活的聚焦，受到俄罗斯先锋派的追捧。在法国，波乔尼指控罗伯特·德罗奈（1885—1941）的《艾菲尔铁塔》（见右上图）抄袭模仿了未来派作品，不过德罗奈坚决否认。法国诗人和艺术评论家纪尧姆·阿波利奈尔（1880—1918）后来杜撰出“奥费主义”的概念来描述德罗奈及其妻子索尼娅那近于抽象的、万花筒般色彩缤纷和亮丽半透明的画作。根据德罗奈的“同时对比”理论，色彩被呈现为这样一种方式：同一时间内，色彩看上去是分离的也是联合的。意大利未来派的发展因1914年发生的内部分歧而受到阻碍，更因1916年波乔尼——未来派精力最充沛和声音最响亮的代言人——的去世而江河日下。

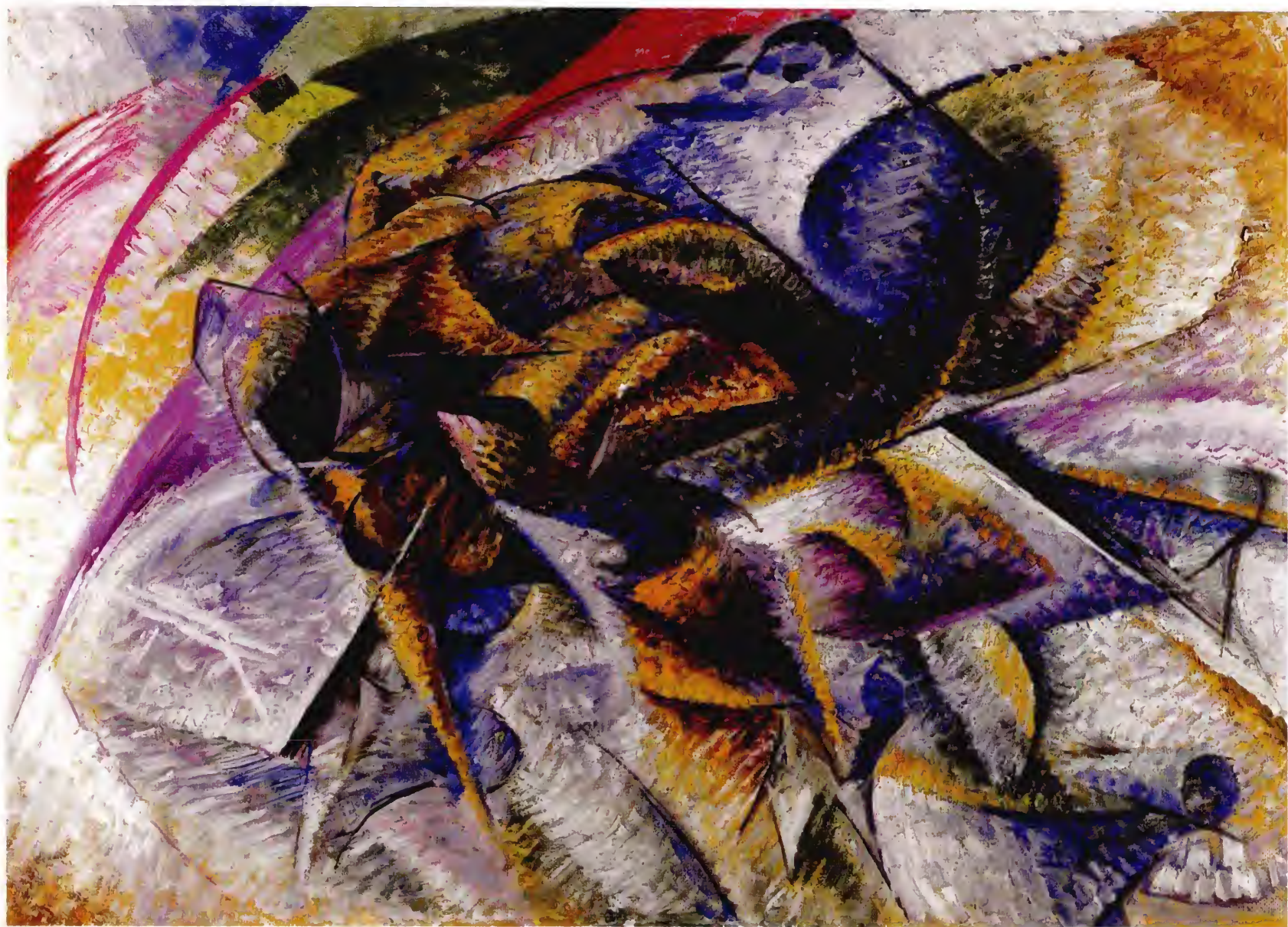
在俄罗斯，未来派对艺术和文学都产生了巨大冲击。米哈伊尔·拉里奥诺夫（Mikhail Larionov，1881—1964）与妻子娜塔丽娅·冈察洛娃（Natalia Goncharova，1881—1962）将未来派对动态的强调、立体主义的破碎形式和奥费主义的强烈色彩相结合，开创了射光主义。从1911到1920年，夫妇二人专注于射光主义绘画的理论研究和平面实践探索，拉里奥诺夫偏向于分析研究，而冈察洛娃则以画作来实施理论。他们创立了一种方法，用交叉的斜线来表示“射光”。他们认为光线在物体表面反射出来或者在两个物体之间来回反射时，射光就会产生。因此，一个移动中的物体所引发的射光几乎是无限量的。画家用斜线来描绘射光，这些线条通常是用调色刀在画布上直接涂抹而成，遍布于整个画面，这一点可参见冈察洛娃的《射光，蓝绿色森林》（见右下图）。射光主义作品有时候呈现为完全抽象的图案。与意大利的未来派一样，冈察洛娃以形状和线条富于节奏的重复来传达出画面动态。英国唯一一位与未来派运动结盟的画家是内文森（Nevinson，1889—1946）。1914年，他与马里内蒂共同起草和发布了《未来派宣言：重要的英国艺术》。LM



1916	1917	约1919	1928	1931	1934
波乔尼在骑兵训练中摔下马，随后因伤离世。未来派从此失去了一位重要的理论家。	卡拉被征召入伍，结识了乔吉奥·德·基里柯（Giorgio de Chirico，1888—1978），随后其风格发生了很大变化，远离了未来派。	维吉里奥·马奇（Virgilio Marchi，1895—1960）的建筑学专著《在孤立建筑中寻求体量》代表了未来派建筑的理想。	画家兼作曲家卢索罗移居巴黎，将他的“噪音制造器”和“卢索罗电话”设备带进了先锋派影院。	人称“塔多”的古雷尔莫·桑索尼（Guglielmo Sansoni，1896—1974）组织了意大利首次“飞机画”展览，飞机成为未来派的题材主体。	安吉奥罗·马佐尼（Angiolo Mazzoni，1894—1979）设计的未来派火车站在意大利特兰托开建，耗时两年完成。

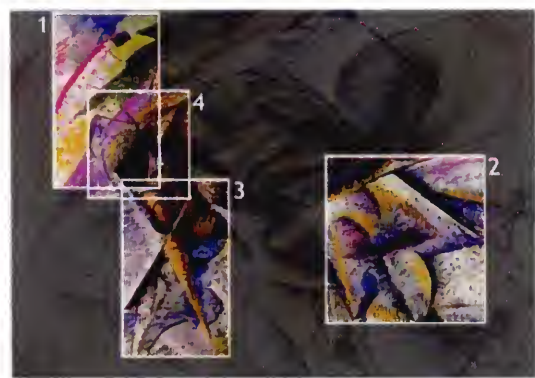
《骑车者动态研究》 1913

作者：翁贝托·波乔尼 1882—1916



材料：布上油画
尺寸：70 cm × 95 cm
私人藏品

图像局部示意



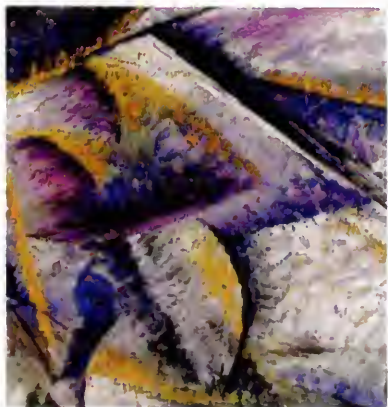
《未来派绘画的技术宣言》发表于1910年4月11日，概括了宣言的共同签署者以创新的绘画方式来表现运动——尤其是速度——的艺术目标。1910到1912年间，翁贝托·波乔尼致力于实践这种艺术野心。他以点彩派的技法来描绘米兰的城市景观，在作品中营造出一种不断强化的运动和流动感。他在画面上领先采用了“力量线”——平行和交叉的色彩线痕，暗示“平静或狂乱、悲哀或欢乐”，赋予图像中的物体以一种方向性的运动感。不过，直到1911年他游访巴黎，参观毕加索和布拉克的作品，见识了解析型立体主义（见388页）的层叠平面后，波乔尼才成功地在作品中体现出强烈的动态感。《骑车者动态研究》完成于1913年，是其“动态动力”系列作品之一。这个系列包括对于人体和一个足球运动员的图像研究。此画的形式看起来很抽象，但仔细观察就会发现，人物和自行车的形状都可以分辨。波乔尼在此不仅表现了速度，还呈现出连续生理运动的过程。

《技术宣言》中声明：“要表现一个人物，你要做的绝不是画出人物，而是要渲染出人物周围的气氛……（前代的）画家都是在我们眼前呈现出事物和人物，而我们则要把观众置于画面的中心。”此画充满活力，在细分的平面中，画家对于交叉影线的处理也很到位，色调与色彩的变换组合则表现出画面的景深和三维感。这些特质都有助于画面空间和图像主体之间的完整统一。LM



1 地景与图像主体的融合

尽管此画是对于流动状态的抽象描绘、一旦表示骑车者和单车部分的图形确定后，就可以给其他的抽象图形分派一些客观物属性。画面顶部大条的绿色块和粉色曲线就是如此。单车在山地下坡上行进会比哪里都快，所以这里的绿色与粉色暗示的是山区地景，这给画面内容提供了一个具体的地形环境。不过这些地景元素与人物图形融合在了一起。



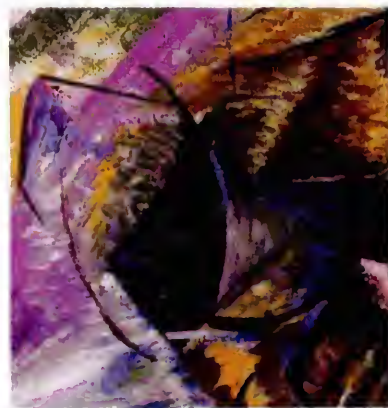
2 互补的色彩

波乔尼坚信“内在天然的互补性”在绘画中是最本质的要素，他把紫、蓝、红、黄、橙和绿色并置排列组合来证明自己的这个观念。这样生动互补的色彩使得图像有了一种现代感，也营造出一种明亮的人工光线感。



3 描绘速度

拉长的橙色圆锥图形，还有与圆锥成直角的细长暗线条，代表的是单车的框架。类似的线条也出现在骑车人身后，但画得更松散。短促的白色圆形笔触与灰色和靛蓝组合，代表着快速旋转的车轮和辐条。利波乔尼用尖锐、倾斜的线条和图案以及图形的重复，来营造出一种节奏韵律，这种处理手法进一步肯定了他的创作目标——描绘速度的“动态冲击感”。



4 力量感

骑车者的头被呈现为圆锥形黑色曲线，是图像中所描绘的所有力量的汇聚点。骑车者的躯干实体与系统化设计出的周边环境景物，一起形成一个向左侧倾斜移动的大V形，给观众一种清晰的动态方向感。

作者传略

1882—1905

波乔尼生于意大利南部的雷焦卡拉布里亚。曾多次迁居，在西西里的卡塔尼亚完成学校教育。1901年，他移居罗马，接受基本的绘画训练，后以绘制广告牌为业。他与吉诺·塞维里尼结识，一同师从吉亚柯莫·巴拉。1903年，完成第一幅绘画作品。

1906—1911

波乔尼旅行去巴黎和俄罗斯，1907年回到意大利，进入威尼斯美术学院的人体写生开放学院学习绘图。随后赴米兰，与菲利波·托马索·马里内蒂和其他未来派的创始成员结识。波乔尼后成为该团体的主要理论家。

1912—1914

波乔尼旅行至巴黎和伦敦，在伦敦展出个人作品，影响了初创阶段的英国旋涡画派。在巴黎接触到立体主义雕塑，在继续绘画的同时开始创作雕塑，喜好以木头、钢铁和玻璃材质制作雕塑，而非大理石或青铜。

1915—1916

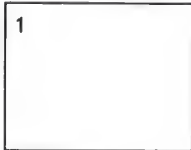
1915年，意大利卷入第一次世界大战，波乔尼主动入伍从军。一年后进行骑兵训练时坠马受伤，于维罗那亡故。

柏格森的哲学理念

法国哲学家亨利·柏格森（1859—1941）对未来派的观念意识产生了巨大影响。20世纪初期，柏格森的哲学信条获得了近乎狂热的崇拜。在《物质与记忆》（1896）中，他写道：“真正的变化需有真正的存续期限来证实和解释，这种存续关系到过去和现在的相互渗透及互动，而不是数理意义上静止状态的延续。”单一运动动作中也具有多重特征，这一见解让未来派得以酝酿构建起同时性这一概念，并促发他们通过对同一图像的重复来描绘动态。柏格森在《创造性演化》（《创造进化论》，1907）中陈述了“生命冲动”的观念。他吸引读者将注意力集中在这样一种悖论上，也即人的意识处于几乎恒定持续的流动状态，但环绕人类意识的却是一个表面上惰性静态的物质世界。这一悖论影响了未来派关于记忆的观点。



至上派和构成派



- 1 《用红色楔子击溃白色》（1919）

作者：埃尔·李西茨基

材料：平版印刷

尺寸：49.5 cm × 69 cm

藏于俄罗斯莫斯科列宁图书馆
- 2 《第三国际纪念塔》（1920）

作者：弗拉基米尔·塔特林

材料：凸版印刷插图

尺寸：28 cm × 22 cm

藏于美国纽约现代艺术博物馆
- 3 《女士头像》（约1917—1920）

作者：诺姆·加勃

材料：赛璐璐胶片、金属

尺寸：62 cm × 49 cm × 35.5 cm

藏于美国纽约现代艺术博物馆

俄罗斯革命时期也伴随出现了一种艺术创造动力，从事非具象的、抽象艺术的先锋派们越来越多地服务于当时的革命事业。1917年，布尔什维克执掌政权，致力于永久改变俄国社会。很多年轻的艺术家们也支持这个新政体，冀望能依靠新体制来摆脱市场力量对于艺术的掌控，并且赋予艺术一种更具体的社会功能。

但俄罗斯的先锋派艺术并非俄国革命的产物。早在1917年之前，卡西米尔·马列维奇（1878—1935）、柳波芙·帕波娃（1889—1924）、弗拉基米尔·塔特林（1885—1953）和亚历山大·罗德琴科（1891—1956）等艺术家就已熟知巴黎和柏林最新的文化与艺术潮流，他们的作品也在俄国境内及国外展出。马列维奇的艺术首先受到印象派（见316页）和未来派（见396页）的影响，后来演进到“至上派”这一艺术领域的地震冲击波。他将至上主义定义为“在创造性艺术中，以纯粹的感性情绪为至高无上的创作目标”。他那种在白底上呈现单色几何图形的风格给帕波娃、伊万·柯柳恩（Ivan Kliun，1873—1943）和埃尔·李西茨基（El Lissitzky，1890—1941）等画家带来了很大影响。但政治革命需要的是一种比至上派的精神内涵更薄弱的艺术工具来协助宣传。正是为了顺应这种需求，构成派应运而生，它利用了至上派那种整齐简洁、干净利落的动感构图，但扩展了这种艺术形式的应用范围，延伸至平面制图、舞台和工业设计，以及建筑领域。

大事记

1913	1914	1915	1916	1917	1918
在未来派歌剧《战胜太阳》的舞台设计中，马列维奇在太阳上设置了一个黑色正方形。《黑色正方形》便是第一部至上派作品。	参观毕加索在巴黎的画室后，塔特林受到立体主义构图的影响，开始用工业材料创作抽象雕塑。	马列维奇发表论文《从立体主义和未来派到至上派》，在“0.10：最后的未来派”展览上展出至上派作品。	帕波娃、柯柳恩和其他艺术家加入马列维奇主导的“苏普雷姆斯”小组，一起推进至上派哲学，探讨至上派理论的应用。	俄国二月革命和十月革命的结局是苏联的成立。新政权将至上派确立为官方的艺术喉舌。	构成派的支持者在政府艺术机构任职并倡导功利的艺术文化，构成派开始取代至上派。

构成派的种子早在1914年春就已经播撒入土。那时，身为艺术家兼商船船员的塔特林拜访了毕加索在巴黎的画室。塔特林决意将他在毕加索的立体主义绘画中看到的层叠平面转换为“真实空间中的真实物质（形式）”。也可能是他看到毕加索的《吉他》（约1914）——以金属片和金属丝制作的一件激进的三维构造作品——而触发了他的艺术创意。继墙上固定的浮雕式作品之后，塔特林又开始创作一种自由悬挂的雕塑。这种雕塑是用线绳、木头、金属和塑料等日常材料制成，塔特林根据它们的材质肌理、颜色和形状来对其进行选择搭配。后来，塔特林又设计了一座名为《第三国际纪念塔》（见右图）的建筑，并做成模型。这座形态非凡的螺旋状构造物因过于高昂的成本并未真正实施建造。

随着俄国工人政权的成立，对于在艺术中使用日常材料的强调又有了一层新的意义。以如此方式创作，艺术家似乎就与在工业生产中处理这些材料的工人们趋于一致，成为了劳动者——即使非具象绘画也竭力摆出一副构成派的样貌。当时有人争辩说，完成一幅图像所用的画布、固定画布的金属图钉、木头和颜料让绘画成为一件物品。按照埃尔·李西茨基的说法，绘画是“一种构造物，就像房屋一样，这两样东西都能让你绕其转圈”。简单的线条、平面色块和几何图形被用于绘画中，这些元素看上去像安置于画布表面、未经画家艺术加工的“构造物”。

埃尔·李西茨基为俄罗斯内战所画的海报《用红色楔子击溃白色》（见左页）结合了至上派的图形与受达达主义（见410页）影响的印刷排印格式，以此来传递政治讯息。关于自己的（工程）技术设计（作品），或者说“宣扬肯定新时代的艺术项目”，他将其描述为“绘画与建筑之间的接驳交汇点”。帕波娃在相似的领域也有过实验性创作，但她称其作品为“结构设计”。

及至1918年，构成派已得到共产党新政权的官方支持。塔特林和罗德琴科之类的艺术家们开始寻求为国家经济建设出力，他们利用自己的技艺去设计实用的物品，比如工人的服装和家用取暖器，还去协助产品营销。在达达主义影响下，罗德琴科摸索出照片嵌贴组合的技法。他将这种技法加以调整改造，运用到书籍封面和电影海报上，甚至是饼干广告画的设计当中。

诺姆·加勃（1890—1977）与其兄安托万·佩夫斯纳（1886—1962）在《现实主义宣言》（1920）中明确陈述了构成派的基本原则。加勃尝试以新手法来构建立体空间。他不去描绘图像的体量，而是利用硬纸板、夹板和白铁皮等片状板材来创作，因此创作了《女士头像》（见右图）这样的作品。在新制度下，艺术日益成为政治和社会需求的附庸，两兄弟对此保持警醒，于20世纪20年代初期离开俄国，移居西方。他们的雕塑艺术推动了构成派理念在欧洲全境的传播。LM



1919	1920	1921	1922	1923	1924
“非具象创作和至上派”展览在莫斯科举行。马列维奇宣告至上派实验期结束。	加勃和佩夫斯纳发表《现实主义宣言》，并杜撰“构成派”一词。弗库特马斯艺术与设计学校在莫斯科创立。	莫斯科举办“第一届构成派艺术展”。弗拉基米尔·列宁（1870—1924）推出“新经济政策”，俄国向国家资本主义过渡。	马列维奇及其跟随者迁居圣彼得堡的因克赫克，专注于创作三维立体的“结构设计”作品。	罗德琴科为弗拉基米尔·马雅可夫斯基的诗篇《关于这个》绘制系列插图（见404页）。	列宁去世。斯大林主义控制国家，强制推行社会主义现实主义，俄国先锋派艺术、文学、电影、音乐和建筑全面式微。

《至上派构图：飞机飞行》 1915

作者：卡西米尔·马列维奇 1878—1935

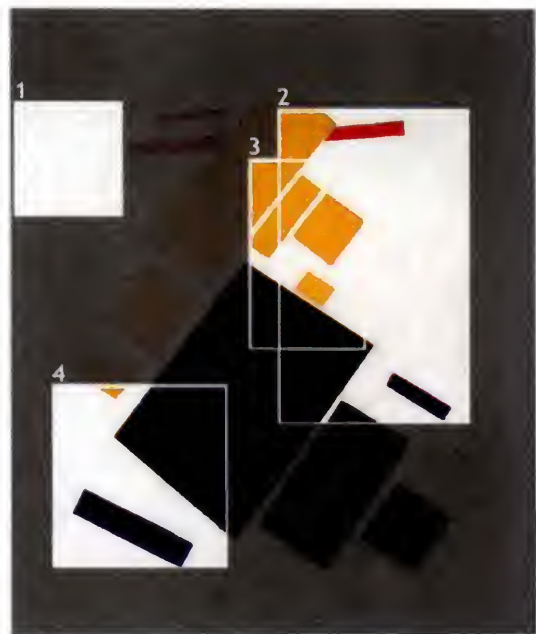


材料：布上油画

尺寸：58 cm × 49 cm

藏于美国纽约现代艺术博物馆

图像局部示意



马列维奇最初酝酿出至上派的概念时，决意在作品中取消所有对物质世界具体事物的指示和描摹。他为观众呈现的是一种全新的图像语言，并认为这种语言包含了“建构世界（图景）的完整体系”。马列维奇的至上派作品在圣彼得堡的“0.10：最后的未来派”展览（1915）上首次展出。他的参展画作共三十九幅，《至上派构图：飞机飞行》便是其中之一。正方形、长方形和线条共十三个构成图形分别为红、黄、黑和蓝色，被精心地配置在一片白色背景上。这些图形看上去或上升或下降，也会暂时地静止稳定一下，但稳定只是为了再次上升和下降。画面传递了一种流动变化状态。马列维奇解释道：“我的新画作并不仅仅属于地球。地球已经被捐弃，就像人们弃置一栋房屋。地球已经被摧毁。”正是这种对最基本的物理力量——地球重力——的挑战，让马列维奇的抽象图案出现了一个精神和心灵的平面上。

马列维奇经常重复采用飞行的主题，甚至将他转向抽象图案的艺术之旅比拟为飞机起飞：“之前熟悉的事物向后越退越远，隐入背景中。”对他而言，人工操控的飞行中，实际目的起到的驱使作用比不上情绪的作用——速度本身带来的兴奋与刺激。马列维奇甚至还设想过，作为人类（与物质）统一的自然延伸，人类和机械将交混融合为一体。他相信这一天终将到来。LM

1 白色背景

马列维奇将背景留白，造成空间景深上的模糊不清。他宣称白色是“真正无限的色彩”，在一片白色的空白中表现（无穷）动态。非彩色的背景在史前时期的艺术形式中——比如古代壁画——很普遍，之后又卷土重来，出现在20世纪的现代艺术中。

2 有限的色彩

马列维奇在此将色彩精简到只有三个原色，外加黑和白。这些颜色包含了深、浅、中三个色调。他运用黑和白来构建核心图像，再加入红、黄、蓝来调剂和突出主体，使之在画面空间中转向。中间色调的加入使得黑白对比不至于太突兀，而高色度值的红色则将黄色整合进图像中。白色的运用让画家得以强调突出几何图形的用色和轮廓边缘。

3 图形的组合运用

这里的细部显示了色彩和形式的组合可协调画面元素之间的关系。这也说明了一幅画中完全由纯色和几何图形构成的世界能在多大程度上吸引观众的注意力。画家缺省了所有的自然写实元素，以此迫使观众专注于画面整体。他选择几何图形入画，是因为他认为用纯粹的图形来表达飞行的速度要比画一幅具象写实的飞机图更为真切和实际。

4 对动态的描绘

尽管此画是由画在小网格中的方块构成，但通过翘转色块之间的角度，画面便有了一种动态感。马列维奇通过不规则的图形组件相互之间的差异和在画面空间中的距离配置达到呈现动态的目的。他将图形安置在一个倾斜的轴线上来营造出不稳定感和张力感。

1878—1903

马列维奇生于乌克兰，于1896年随家人迁居俄罗斯西南部的库尔斯克，在当地铁路公司工作。12岁时开始学画，1895到1896年间曾入读基辅美术学院。

1904—1914

马列维奇赴莫斯科学习，先是在斯特罗加诺夫美术学校，后入莫斯科绘画、雕塑与建筑学院，受到娜塔丽娅·冈察洛娃和米哈伊尔·拉里奥诺夫的影响。与立体主义（见388页）和未来派（见396页）艺术接触后，他的作品转向完全非再现（拒绝描摹客观事物）的抽象风格。

1915—1916

马列维奇展出他最早的至上派作品，发表论文《从立体主义和未来派到至上派》。他加入一个艺术合作小组，与其他至上派画家一起创作。

1917—1926

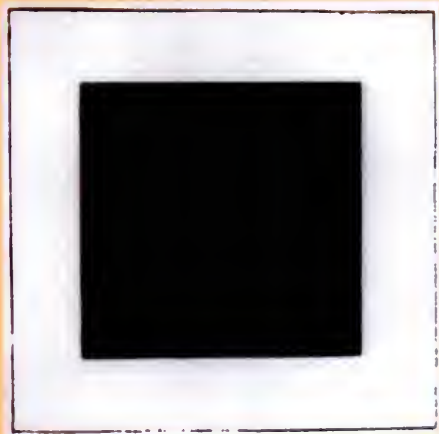
俄国革命刚开始不久，马列维奇被任命为重大建筑和古文物保护委员会委员。1919年，他在莫斯科的“非具象创作和至上派”展览展出他的《白加白》系列作品；后放弃绘画专注于三维建筑研究。

1927—1935

马列维奇回归具象派绘画，创作肖像、风景和讽喻类绘画，画中人物通常是农民。

黑正方形：零形式

《黑正方形》（1915，见下图）以统一无变化的均衡黑色绘制，是马列维奇同一主题四幅变体作品中的第一幅。此作将艺术抽象发挥到简化几何图形的极致程度，也表明了绘画可以不指示和再现外部现实世界的任何具体表象而独立存在。这次尝试是艺术的一场革命。画家选择浓厚的黑色与白色背景对照，让正方形边缘有了一道准神性的光环。此作在“0.10：最后的未来派”展览首次展出时，被倾斜向下挂在正对着展场入口的角落处的墙上，而这样一个位置恰恰是俄罗斯家庭或小旅馆中安放宗教圣像的地方。此作在展场如此摆放并非偶然，马列维奇说道：“这个拐角象征着没有别的路径可以通往完美，除了进入拐角的这个通道。”马列维奇于1935年死于癌症，他临终时的卧榻上方巧合而又恰到好处地挂有一幅黑色正方体图像。那是他的继承人所保留下来的少数画作之一。马列维奇还以真正的至上派风格设计了自己的棺材，并用刻画了黑色正方形的一块石头材质立方体充当墓碑，安置在他的尸骨埋葬地上方。



《关于这个》插图 1923

作者：亚历山大·罗德琴科 1891—1956

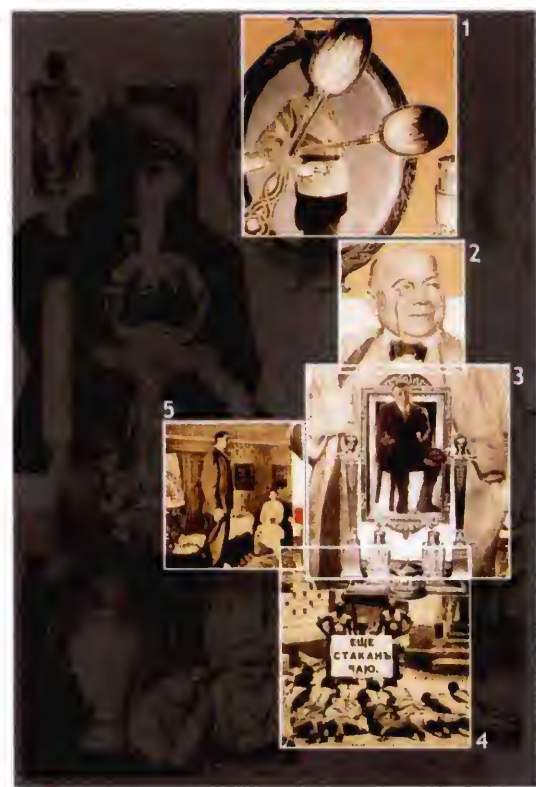


材料：硬纸板上照片拼贴

尺寸：42.5 cm × 32.5 cm

藏于俄罗斯莫斯科马雅可夫斯基国家博物馆

图像局部示意



亚历山大·罗德琴科不仅是构成派的重要实践者，也是将艺术应用于功利性设计的“生产主义”带头人。他还是照相拼贴技法的急先锋，并以此手段为共产主义宣传制作海报、书籍和杂志。诗人和剧作家弗拉基米尔·马雅可夫斯基是他的朋友，两人经常合作为新政权摇旗呐喊。不过，这幅作品（见上图）却是例外，因为这不是一件政治宣传品，而是他为马雅可夫斯基写于1923年的一首诗作所配的照相拼贴系列插图之一。诗篇题为《关于这个：致她，也给我自己》，关涉到诗人与其情人的关系。那位情人名叫莉丽娅·布瑞柯，是一个有夫之妇，该诗落笔时，诗人已经被迫与她分离数月。罗德琴科机智地运用这些图像，暗示了诗人与其情妇之间非正常的亲密关系，表现出马雅可夫斯基对于布瑞柯的爱恋渴望，以及诗人对于共产主义政权的未来所抱有的希望。LM



1 照相拼贴与文字

每一页的插图下方都有一行诗句。罗德琴科选用了家居图景来配合此作伴随的一句诗：“这一世纪凝立不动/一如往昔时代/不加鞭策/沉溺于居家琐碎的母马便不会动。”马雅可夫斯基的诗作是最早配上照相拼贴插图的文字作品。



2 资本家

戴单片眼睛、扎领结的圆胖资本家表现出一种自大的神态。这个资本家形象与弹吉他的红军战士构成对比。马雅可夫斯基与布瑞柯都支持布尔什维克政权，罗德琴科在此强调这对男女的私人关系与两人的政治观点不可分割。



3 文献档案肖像

诗作共配有十一幅照相拼贴，每一幅都包含马雅可夫斯基和布瑞柯在不同场景中的真实留影。这些档案照片有的以动物图像环绕，有的被安置在建筑顶上；而诗人的照片周围则是富有的资产阶级的居家陈设物。所有的影像都给作品增加了一种文献纪录的真实感。



4 铸造人体的图像

画家所用的大部分贴图都是从杂志上剪下的。这里有一群半裸的男人贴地趴伏在一张告示牌前，罗德琴科在牌子上加上了这几个字“再给我倒杯茶”，意在指示这些男人不是共产主义乌托邦的成员。因为在共产主义理想社会中，劳动被视为最高美德。



5 视觉化讽刺

马雅可夫斯基与布瑞柯及其丈夫，形成一个三人家庭，罗德琴科的照相拼贴暗示了他在这三人非正统的关系中看到的失衡和不安定因素。一个很高大的男人形象使得其身后小巧的女人显得近于侏儒，这个滑稽的差异化处理相当于罗德琴科对这首爱情诗所作出的视觉化评论。

作者传略

1891—1910

罗德琴科生于圣彼得堡的一个工人家庭，1909年其父去世后，全家移居至喀山。

1911—1916

罗德琴科入读喀山艺术学校，毕业后去莫斯科学习建筑与雕塑。1914年，被征召入伍，任职医疗勤务兵。1916年，成为艺术家塔特林的助手。

1917—1921

他开始实践创作抽象作品，用圆规和直尺创作了一系列由直线和圆形图案构成的简单画作。他还制作了一些“空间构造作品”——用纸板或夹板切割组合而成的几何形体雕塑，自由悬挂在室内。

1922—1929

罗德琴科开始为书籍和杂志做插图，设计产品包装，绘制海报，并尝试照相拼贴。他还设计家具、舞台布景和戏剧服饰。他介入苏维埃的电影产业，从1924年起，在莫斯科的平面艺术学院学习摄影。

1930—1956

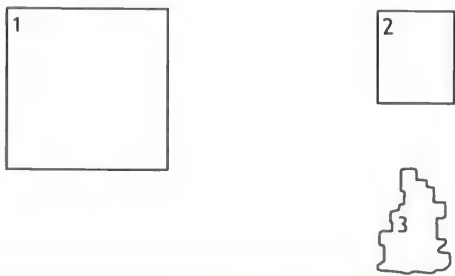
他转而专注于摄影，首创尝试非传统的摄影镜头角度。20世纪30年代又回归绘画，并于1942年放弃摄影。

政治革命的文艺女神

布瑞柯是马雅可夫斯基的情人，也是马雅可夫斯基和罗德琴科共同的缪斯女神。因为她漂亮的容貌和革命精神，罗德琴科在海报、宣传手册和出版物的照相拼贴中大量运用了她的影像，创作了苏维埃俄国艺术中一些最值得回顾的经典。包含有布瑞柯肖像的作品中，最著名的是罗德琴科于1924年设计的一张海报，表现的是她把手拢在嘴边，大声喊出了一个字——“书”（见下图）。这张海报后来成为那个时代被模仿得最多的图像之一，并被流行乐队弗朗兹·斐迪南略加改造，用作他们的唱片专辑《你本可以做得更好》（2005）的封面。这个当代的音乐组合袭用这幅图像，说明了罗德琴科对平面设计、插图和印刷单张版式设计所带来的巨大而持久的影响。



风格派



- 1 《红黑蓝黄构图1号》（1921）

作者：彼埃·蒙德里安

材料：布上油画

尺寸：103 cm × 100 cm

藏于荷兰海牙市立博物馆

©2010蒙德里安/霍尔茨曼信托基金，由HCR维吉尼亚国际托管。
- 2 《构成》（1918）

作者：巴特·凡·德·莱克

材料：布上油画

尺寸：74 cm × 63 cm

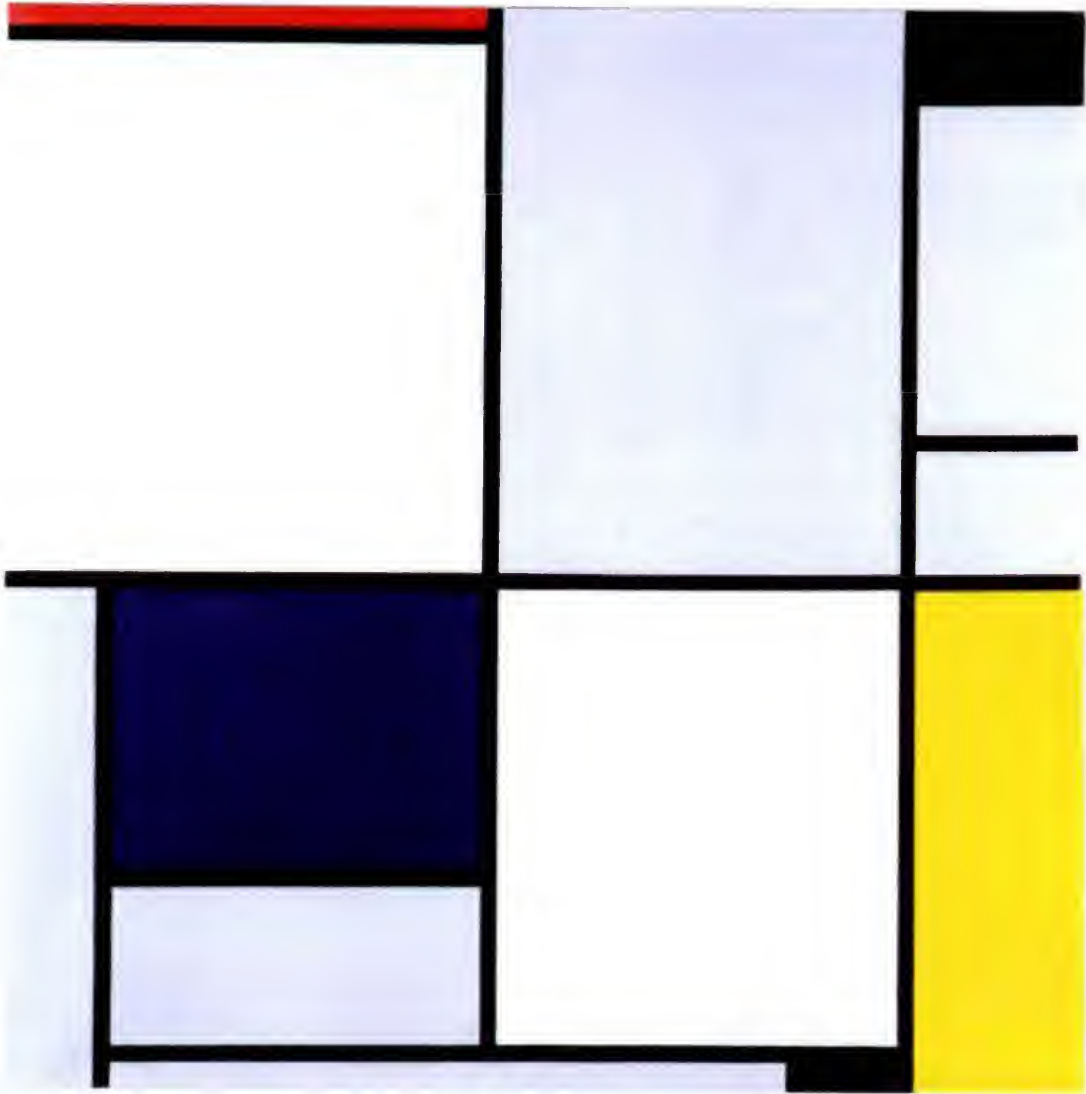
藏于英国伦敦泰德艺术收藏馆
- 3 《体积的相互关系》（1919）

作者：乔吉斯·范顿格鲁

材料：砂岩

尺寸：22.5 cm × 14 cm × 14 cm

藏于英国伦敦泰德艺术收藏馆



《风格》（De Stijl）杂志于1917年在荷兰出版，风格派团体也随之形成。这份杂志传达了多才多艺的艺术家兼诗人提奥·凡·杜斯堡（Theo van Doesburg，1883—1931）和画家彼埃·蒙德里安（Piet Mondrian，1872—1944）提出的理论。他们寻求创建一个论坛，供建筑师、设计师和画家来探讨和分享一种抽象美学。这种共同的审美感受源自多个因素，其中包括弗兰克·劳埃德·莱特（Frank Lloyd Wright，1867—1959）的现代主义建筑——他的建筑设计在1910年举办过巡回展览，其中还包括装饰风格彩色玻璃上的色块平面和细长的黑色轮廓线。风格派还融汇了哲学和空想社会主义著述中的观点，以及当代艺术非具象绘画的趋势潮流。风格派的团体组织也非常松散，蒙德里安与荷兰画家兼家具设计师格里特·瑞特维德（1888—1964）甚至从未谋面。

“新造型主义”这个概念与风格派有着不可分割的关系。这个概念定义了风格派的艺术创作途径：色彩被限定于三个原色，外加黑、白和灰；构图元素则被限定为水平和垂直线条以及矩形平面。而且，画面的平衡与和谐——风格派图案设计的精髓——不得借助于对称构图。这些规则并未一直被严格遵循，但这些构图元素界定了一种明确的风格，在1923年蒙

大事记

1917	约1917	1917	1918	1919	1919
杜斯堡与蒙德里安在荷兰发行《风格》杂志创刊号，在杂志上宣扬他们的新造型主义理论。	杜斯堡以水粉、油彩和炭笔在纸上绘制《构图（奶牛）》，将奶牛简化为纯粹抽象形态。	瑞特维德设计《红色与蓝色椅子》，是将风格派原则应用于三位立体的最早实践之一。	凡·德·莱克脱离风格派团体。他靠私人创作佣金生活，几乎从不参加展览，继续从事室内设计。	一战爆发后一直被迫居留荷兰的蒙德里安回到巴黎，他在1911年曾首度移居巴黎。	杜斯堡和瑞特维德为他们的荷兰赞助人巴特罗梅斯·德·莱特（1883—1938）装修了一间屋子，采用的是风格派模式。

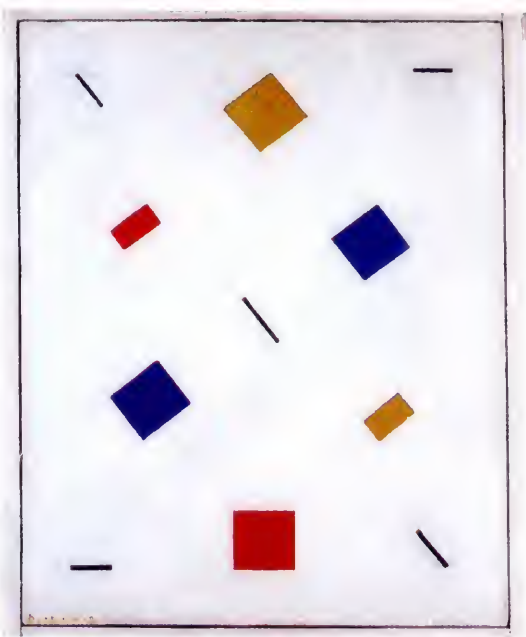
德里安脱离此团体后仍得以延续。“圆圈与方块”艺术家社团也助力推进了新造型主义。该社团于1929年在法国成立，并于1930年在巴黎的“23画廊”举办了一次专场展览。出席那次展览的有蒙德里安、瓦西里·康定斯基（1866—1944）、建筑师勒·柯布西耶（Le Corbusier，1887—1965）、包豪斯学派（见414页）的一众成员，以及很多其他艺术家。

凡·杜斯堡、蒙德里安和巴特·凡·德·莱克（Bart van der Leek，1876—1958）是风格派的三位主要画家。他们此前受印象派（见316页）和野兽派（见370页）影响，都曾耗时数年去描绘和再现自然世界，后来才演进到一种共同的抽象风格。风格派的抽象之路始于自然形式，但在演进过程中，自然形态被不断简略。举例来说，杜斯堡通过一系列的线描来简化奶牛的形态，最终获得的奶牛形象由各种几何形状构成。考虑到斜线的动态效果，杜斯堡将其引入自己的创作中，如《不和谐音对位构图，作品16号》（1925，见408页），由此与蒙德里安发生了激烈争吵，因为蒙德里安坚持只用垂直和水平线条。凡·德·莱克与杜斯堡和蒙德里安结识后，他的绘画——如《构成》（见右上图）——也变得完全抽象。不过他很快就有所回归，后来的作品中都包含有人物等具象元素。

1917到1919年间的风格派绘画通常都彼此相似，以至于难以分辨出各自的作者。不过，风格派最典型的代表当属蒙德里安那精确——有时候甚至冷峻刻板——而又谐和的作品，比如他的《红黑蓝黄构图1号》（见左页）。社团解体之后，他仍然继续追求这种风格。他的作品奥义深广，通过一种欺骗性的稀松空旷画面来呈现。他将垂直和水平的线条交叉，并与单一色彩的色块进行搭配，简单的图案会唤起观众的探询兴趣。

风格派建筑与室内设计，也倾向于将观众纳入其中，让观众与作品互动；而风格派团体此前已宣称要去除艺术的神秘感。无论是建筑的内部或外部，风格派都运用了同样的设计原则。这一设计理念与此团体表述过的另一愿望正好一致：他们想创造一个社会，让人类个体（在建筑上相当于房屋内部）与公众集体（建筑外部）和谐共存。早在1917年，瑞特维德就将这些设计理念应用于家具和儿童玩具的制作中。他的很多作品在几乎一百年后都不落伍，仿佛是当代设计。他的板条箱家具可回溯至1934年，被认为是由购买者自行装配的这类家具中最早的设计范例。

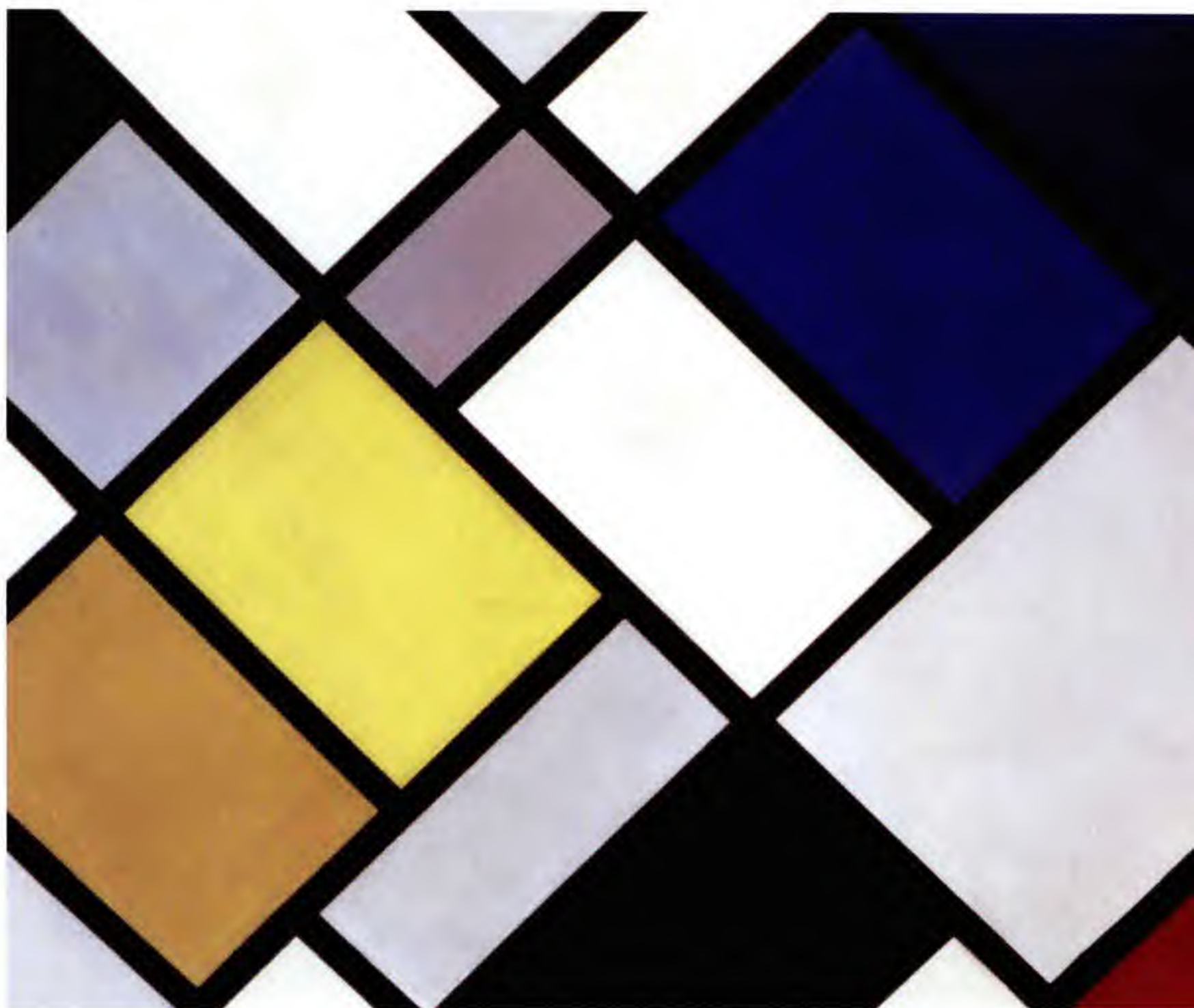
风格派创立初期，画家、雕塑家兼建筑师乔吉斯·范顿格鲁（Georges Vantongerloo，1886—1965）便加入了此团体。他曾经宣称：“没必要以自然形态来表现艺术。通过几何形体和精确的科学一样可以完美地表现艺术。”他的砂岩雕塑《体积的相互关系》（见右图）有着一种类于建筑的观感，仿佛是他超越时间进程，实现新造型主义绘画的一个三维立体版本。同时，他建构的立面形式又令人联想到古代人类文明的雕刻。**LM**



1920—1921	1922	1923	1925	1931	1932
杜斯堡与荷兰建筑师康纳利斯·德·布尔（Cornelis de Boer，1881—1966）合作，为位于荷兰德拉赫滕的房屋提供色彩设计方案。	在位于德国魏玛的画室中，杜斯堡为包豪斯学派（见414页）学生开设风格派建筑课程。	风格派建筑师设计展览在巴黎的“现代成就画廊”举办，影响巨大。	巴黎的“现代装饰与工业艺术国际博览会”拒绝为风格派提供独立展场。	杜斯堡在瑞士去世。随着这位核心组织者的消失，风格派的其他成员也各奔东西。	在建筑师兼家具设计师罗伯特·范特·霍夫（1887—1979）的资助下，《风格》杂志出版最后一期，随后停刊。

《不和谐音对位构图，作品16号》 1925

作者：提奥·凡·杜斯堡 1883—1931



材料：布上油画
尺寸：100 cm × 180 cm
藏于荷兰海牙市立博物馆

图像局部示意



身兼画家、作家、印刷技师、设计师和建筑师多重身份的提奥·凡·杜斯堡是风格派运动背后的组织者和领衔理论家，并主编《风格》杂志。他精力充沛，兴趣广泛，参与过多项艺术活动，在欧洲先锋派中名闻遐迩，同时还与达达主义（见410页）、包豪斯学派（见414页）、具体艺术流派和抽象-创造艺术运动有联系。

他与彼埃·蒙德里安相互影响，都以有限的色彩在垂直和平行线交叉构成的方块中进行配置构图。不过，从1924年开始，杜斯堡的作品中出现了斜线条。他认为对角斜线构成的网格图案与四四方方的画布之间形成对照，从而会产生一种动态张力。《不和谐音对位构图，作品16号》便是以这种新风格绘制的系列作品之一。对他而言，这种创新让他得以摆脱风格派惯用的横平竖直构图的限制，仿佛不再受地球重力的束缚。他把风格派的这一新阶段称为“要素主义”，并在1926年发表了新宣言。杜斯堡绘画手段的改变导致他与蒙德里安之间有了暂时的隔阂和分歧。蒙德里安认为杜斯堡不再遵从新造型主义的根本原则，他因此而脱离了风格派。**CK**



作者传略

1883—1916

凡·杜斯堡生于乌特勒支，本名为克里斯丁·埃米尔·马利·库伯，1908年在海牙举办首次作品展。他还作诗，写艺术评论。1914到1916年，他服役于荷兰军队，退役后与数位建筑师有过合作。

1917—1925

他协同主创了风格派社团与《风格》杂志。自1922年起，执教于魏玛的包豪斯学院，并与达达主义有牵涉。1924年在魏玛的州立博物馆举办个人作品展，同年发表《新造型主义艺术的原则》。

1926—1931

杜斯堡发表宣扬倾斜构图的宣言《要素主义》。1929年，为以巴黎作为创作基地的具体艺术社团出版《具体艺术》杂志创刊号，他将精力主要放在建筑设计上。于瑞士的达沃斯逝世。



1 被切削的边缘

画中的很多正方形和矩形都不完整，这些残缺的图形看上去像是被画布边缘切割而成。这种视觉图像的不完整是有意为之，因为画家的意图是让观众参与到作品中来，消解这种异常的视觉效果——有悖于事先预期的画面空间——所带来的心理张力感。观众的目光将自然地延伸到画布之外，以想象来完成缺损的图形。观众这样做的时候，目光也就进入了真实世界，因此扩展了作品的外延空间。



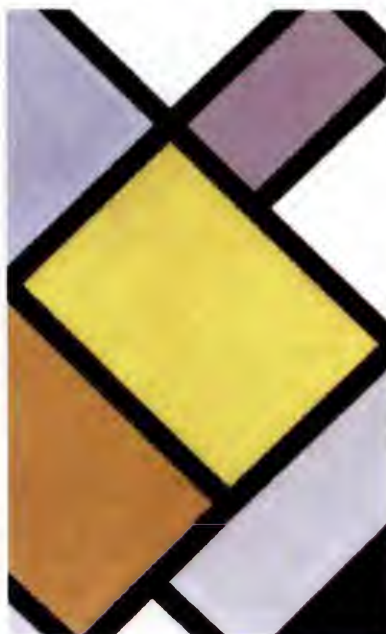
2 黑色线条

杜斯堡于1916年接到第一份创作邀约，去给玻璃窗画彩绘。他在绘画和彩绘玻璃中用了同样的技法，那就是将粗重的黑轮廓线与色彩平面区块相结合。这种形式综合了他对抽象图形、色彩理论和建筑装饰的多重兴趣。



3 倾斜的轴线

风格派艺术家运用几何学和数学公式来在其作品中营造出巧妙衔接的图案。一条黑线从画布右上角穿插向下直到左下角，形成一道倾斜的轴线，并将画面一分为二。杜斯堡认为对角斜线和倾斜的图形会营造出一种动态张力。



4 黄色矩形

在画家所用的有限的色彩中，这个唯一的黄色矩形显得鹤立鸡群、格格不入。受当时古典音乐与爵士乐的影响，风格派艺术家用冲突对比的色彩来构造视觉对应物，对应于他们在音乐中听到的不谐和音符或乐器演奏声。他们还受到几何图形的启发，寻求创造一种新形式的作品——这种作品摒弃象征图像，也拒绝描绘再现自然有机物的具象形态。

达达主义



- 1 《甲次砷酸盐外观》（1912）
作者：弗朗西斯·皮卡比亚
材料：布上油彩和照相拼贴
尺寸：148.5 cm × 117.5 cm
藏于法国巴黎蓬皮杜中心的现代艺术国立博物馆
- 2 雨果·鲍尔1916年在伏尔泰酒店表演声响诗《大象大篷车》（照片）
- 3 马塞尔·杜尚的《泉》，复制品（1951）



达达主义这种文化现象存续于1916到1922年间。这一艺术运动的精神内核具有二元性，一方面呈现出一种根深蒂固的解构和破坏冲动，另一方面又表现出一种似乎无止境的、游戏般的灵动创造力。达达派艺术家肆无忌惮地挑战之前时代既有的艺术观念，他们鄙弃艺术传统中对于绘画美学和具象再现的强调，也反对赋予艺术作品本身高雅神圣的地位。相应地，他们提倡的是反美学的、不合逻辑的、自相矛盾的和即弃型的艺术实验。达达派的理念几乎同时在苏黎世和纽约破土而出，发育演进为两个紧密关联而又各具特色的分支后，又传播扩散至全欧洲的其他艺术中心。对达达主义的到来表示欢迎与拥戴的城市中，最为热忱的当属柏林、汉诺威、科隆和巴黎。

尽管达达主义也从以前的艺术运动中汲取养料，比如继承发挥立体主义（见388页）的拼贴技法和借鉴未来派（见396页）自我宣传的策略，

大事记

1914	1915	1916	1917	1918	1919
一战爆发。奉行和平主义 的艺术家——如皮卡比亚 和杜尚——移居美国。	罗马尼亚作家兼表演 艺术家特里斯坦·查 拉（Tristan Tzara， 1896—1963）主编 《召唤》杂志，杂志 内容预示了达达主义 美学特征。	鲍尔、查拉、让·阿 尔普（Jean Arp， 1886—1966）和马 塞尔·扬柯（Marcel Janco，1895—1984） 在苏黎世创办伏尔泰 酒店，达达派第一次 登台演出。	皮卡比亚在巴塞罗那 创办达达主义杂志 《391》；胡森贝克在 柏林创立超级达达。	查拉写就《达达主义 宣言》。豪斯曼进行 实验照相拼贴和剪贴 大杂烩。一战结束， 德国成为共和国。	约翰内斯·巴尔盖德 （Johannes Baargeld， 1892—1927）与阿尔普 在科隆共同创立达达 社团。

但对艺术曾扮演过的、为第一次世界大战推波助澜的角色则抱持批驳态度。达达派抨击有些表现主义艺术家冀望战争能带来灵魂再生的想法，也嘲弄未来派对于机械化战争前景的兴奋展望或预期。达达派怀疑既有的艺术已经背叛了人性，也正是这种深层意识中根本的反艺术立场才使得达达派如此的活力洋溢、生气勃勃。

一战让很多艺术家被迫流亡。德国作家兼表演艺术家雨果·鲍尔（1886—1927）逃亡至瑞士。他和一群其他的流亡艺术家于1916年5月在苏黎世开办了名为“伏尔泰演艺酒馆”的夜总会。这个夜总会成为达达主义戏剧第一次演出的舞台。德国诗人理查德·胡森贝克（1892—1974）是鲍尔的朋友，他也加入了伏尔泰夜总会。他们为自己筹备的一个卡巴莱表演琢磨名称时，碰巧想到了“达达”这个词——在法语中是指“玩具木马”，随后就索性用“达达”来命名他们发起的这场艺术运动。他们很快声名远扬，因为他们的表演喧闹吵闹但又发人深省。1916年，鲍尔登上舞台，身穿一件闪亮的金属片服装，头戴一顶圆锥筒形帽（见右图），宣告一个由音节和声响组成的新诗歌品类“声响诗歌”的诞生。他表演的诗篇《大象大篷车》中包含一连串的声响，应合着一面非洲鼓敲打出的鼓点诵读而出。倡导荒诞无厘头而不是正统常规的所谓理性，达达派就是以这样的方式来从一种信念中釜底抽薪——这种观点认为人类社会可以用逻辑和科学去解决任何问题。

1917年，胡森贝克迁居柏林，创立了一种形态更激进的达达主义——超级达达。一年之内，充满抗争和反叛氛围的柏林便已成为达达运动的中心，并演化出自己独有的风格。诸如汉娜·胡克（1889—1978）、劳尔·豪斯曼（1886—1971）和乔治·格罗兹（1893—1959）等艺术家是照片拼贴的实践先锋。他们将杂志和报纸上的照片剪切下来，制作成荒诞、讽刺的拼贴画，比如胡克的《用菜刀切穿德国最后的魏玛啤酒肚文化时代》（1919—1920）。艺术家们意图创造出一种社会意义上和艺术意义上的全新现实。有些人将身边现成的日常物品固定到木版或画布上——有时候也手绘部分画面——来创作一种拼贴大杂烩。这种拼贴集合的最佳典型是库尔特·施威特斯（1887—1948）的创作。这位达达派先锋自1919年起定居于汉诺威。他把自己的拼贴杂烩称作“梅尔兹”。这个名字出自他的一幅剪贴作品《梅尔兹构图》，其中粘贴有一条纸带，上面写着“商业和私人银行”。

达达主义在纽约的传布是缘于法国人马塞尔·杜尚（1887—1968）和弗朗西斯·皮卡比亚（1879—1953），两人于1915年移居纽约。他们在纽约与曼·雷（1890—1976）结识，随后一起创作。他们的作品就人们对艺术处理加工的旧有态度提出质疑，比如皮卡比亚的《甲次砷酸盐外观》（见左页）仅仅是由朋友们的问候和签名构成。杜尚则以他的“制成品”——将工业化制造的功能性实用物品只经轻微改造或原封不动就拿来陈列展示——把达达主义打破陈规的理念发挥到极致。其中最著名的“制成品”便是《泉》（复制品，见右图）：翻过来朝上放置的一只小便器，底侧一边写有R.穆特——那是一家洁具设计制造公司的名字。他提交此作参加独立艺术家协会在纽约举办的一场展览，展出时作品被安置在一面屏风的后面。欧洲达达主义质疑艺术的功用目的与文化价值，杜尚则质询艺术作品的构成物到底应该是什么，同时也消解了——尤其是在一个物质社会中——有关物质价值的观念。LM



约1919	1920	1921	1922	1923	1924
豪斯曼创作照相拼贴《艺术评论家》（见412页），暗示新闻媒体的观点可以被金钱操纵。	柏林举办第一届达达主义国际艺术节。	法国诗人安德烈·布勒东（1896—1966）与查拉分歧，放弃达达主义。曼·雷创作“制成品”《礼物》，材料为熨斗和钉子。	查拉发表《达达演讲》：“与生活中的所有东西一样，达达百无一用。”	施威特斯开始定期推出他的《梅尔兹》系列拼贴。格罗兹的《看，这个人》出版，被指控败坏公众道德，遭罚款。	布勒东发布《超现实主义宣言》。超现实主义（见426页）也同样荒诞、反正统，被视为达达主义自然的传承者。

《艺术评论家》 约1919

作者：劳尔·豪斯曼 1886—1971



材料：印刷物和纸上照相拼贴

尺寸: 32 cm × 25.5 cm

藏于英国伦敦泰德艺术收藏馆



图像局部示意



柏林的达达派与工人运动和民众的政治斗争紧密相关。劳尔·豪斯曼是柏林达达派的核心人物，并因其撰写的理论文章而被圈内成员称为“达达哲学家”。他主编达达派杂志《达达》（1919—1920），该杂志采纳了左翼的政治立场。杂志的设计和排印都打破常规，其中有文章、诗歌、照相拼贴、讽刺漫画、伪造改动过的照片和散乱分布的无厘头文字。豪斯曼自1918年起开始创作照相拼贴，以此抗击资产阶级社会的正统陈规和价值观。他采用诸如照片和报纸剪贴等日常材料，以激进极端的排列格局来创作。这些作品涉及当代政治事件，同时也革新了表现主义（见378页）那相对传统的具象再现风格。《艺术评论家》讽刺很多杂志文章的观点可以用钱来收买，或至少对其施加影响；图像中评论家脖子后面的德国钞票残片就有如此用意。评论家的眼球上还有潦草画出的几道黑线，象征着他的视线被蒙蔽。豪斯曼意在表示艺术评论家的评判，以及所有声名显赫所谓权威的艺术观点，其实都不免失之偏颇或受到金钱的影响。LM



1 对正统的反批评

一张折叠整齐的五十德国马克钞票被塞入评论家的衣领、寓意评论界的观点即使不能直接收买，也必定可以通过金钱接触来操控或者施加影响。评论家那整齐的三件套着装也暗示他对资产阶级物质主义的兴趣胜过对艺术的关注。豪斯曼的照相拼贴是对既有艺术体制的尖刻批判，正统权威是达达主义的首要抨击目标。



2 讽刺的肖像

根据人云亦云的一般说法，该评论家被认为是德国艺术家乔治·格罗兹。不过，这个人物形象很可能只是从杂志上剪下来的一位无名氏。人物的嘴巴和眼睛都被儿童画般的笔迹覆盖；眼睛是被蒙蔽的，而舌头则弯卷着，指向右侧的一位社会女性；艺术家的脸颊上有红晕、暗示他的艺术判断也可能是醉酒之后的胡说。画面整体上讽刺地表现出这位评论家在内心是个德意志沙文主义者。



3 自我指涉

德国皇帝威廉二世于1918年退位，各政治阶层对于权力的争夺也变本加厉。达达派对他们的野心大加嘲讽。经常在作品中自我指涉的豪斯曼在这里也加进了他的个人元素：那是一张名片，玩世不恭地戏称自己为“太阳、月亮和小小地球（内表面）的总统”。



4 印刷文字的运用

这个人物的剪影中填满了报纸印刷文字，其中包含黑粗体的“梅尔兹”一词。这是暗指库尔特·施威特斯及其“梅尔兹”拼贴作品，也涉及到施威特斯欲加入柏林的达达俱乐部但被拒之事、被拒是因为他同时还创作风景画、而达达派认为创作风景画是资产阶级趣味的体现。

1886—1913

豪斯曼生于维也纳，1901年随家人移居柏林。从1905到1911年，在一所私人艺术学校学习。1912年起，开始创作印象派绘画，并写文章抨击当时的艺术建制。

1914—1918

一战爆发。作为身在德国的奥地利人，豪斯曼得以免服兵役。1915年，他结识胡克，彼时已婚的豪斯曼与胡克产生情缘，为时七年。1918年，豪斯曼与建筑师兼艺术家约翰内斯·巴德（Johannes Baader, 1875—1955）和作家理查德·胡森贝克一起创办柏林达达俱乐部。他开始创作照片剪贴和杂烩拼贴，也写作声响诗歌。

1919—1932

社团于1919年举办首次展览，豪斯曼组织并展出作品。同年，主编《达达》杂志创刊号。1920年，他协助组办“第一届达达主义国际艺术节”。20世纪20年代，达达主义逐渐式微，他开始从事摄影，作品包括肖像、人体和风景。

1933—1971

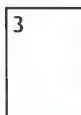
为躲避纳粹迫害，他流亡至西班牙的伊比萨，后又前往捷克斯洛伐克。二战时住在法国。20世纪50年代，对达达主义的兴趣在艺术界重燃，他与当时的艺术家们通信联络，探讨达达的内涵以及与其他艺术流派的关联。

柏林的达达艺术节

1920年，达达派组织的“第一届达达主义国际艺术节”类似于一个艺术商业展会。展场位于柏林艺术商奥托·布查德博士（1892—1965）的画廊，展品目录的封面（见下图）由约翰·哈特菲尔德（1891—1968）设计，共约174幅作品在两个房间中展出。在一间展厅的中心，从天花板上悬挂下来的是鲁道夫·施利策（1890—1955）与哈特菲尔德合作完成的《普鲁士大天使》（1920）。那是一个裁缝形象的傀儡木偶，身穿德国军官制服，他的头是用纸张做出的一颗猪头。这是对德国当局军国主义政策的尖锐讽刺。艺术家们认为正是军国主义导致了一战。这部作品引起了当局的反感。第二年，艺术家们被指控诽谤军队，好在法官们判定这部作品只是个恶作剧，作者因此得以免去牢狱之灾。



包豪斯学派



- 1 包豪斯金属工艺工作室（1923）
照片拍摄于包豪斯学校最初位于德国魏玛原址时期
- 2 折叠扶手椅，型号B4（1927）
作者：马塞尔·布鲁尔
材料：镀铬钢管、埃森伽恩织物
尺寸：71 cm × 78.5 cm × 63.5 cm
藏于美国纽约现代艺术博物馆
- 3 包豪斯展览海报（1923）
作者：尤斯特·施密特
材料：布上油画
尺寸：76 cm × 47.5 cm
藏于德国柏林包豪斯档案馆

包豪斯（意即建造房屋）工艺与设计学校由建筑师沃尔特·格罗皮乌斯（1883—1969）于1919年在魏玛创办。格罗皮乌斯是一位现代主义者，他认为现代世界尽管错综复杂，但需要的是一种清新、功能化和流线型的美学风格。他在学校的宣言中更进一步地阐明了自己的意图：“创造一个工艺技师的新型行会，消除群体身份的差异，打破此前傲慢地横亘在手工匠与艺术家之间的等级壁垒。”在包豪斯学派十四年的历史中，这所学校经历了社会政治和经济动荡，也经历了多次内部派系纷争，总共培养出大约500名毕业生。学校的老师们也创造出一种教学体系。这种体系永久地革新了工艺设计的培训模式，并最终让很多设计作品付诸生产。

包豪斯的教学最初反映的是一个工艺师和艺术家群体的乌托邦式愿景，也即出品简洁且做工精湛的工艺产品。当时的一个领军导师是神秘主义者约翰内斯·伊藤（1888—1967），他主持必修的预备课程，其中包括“欧洲古典大师的绘画分析”、“依照裸体绘图”和“材料研究”。与这些课程同步的还有瓦西里·康定斯基（1866—1944）和保罗·克利（1879—1940）的课程，他们在1921年之前来到学校，教授色彩理论和解析绘图。修完伊藤的课程之后，学生们选择进入不同的工作室，比如金属工艺（见上图）、纺织、戏剧和舞台设计、陶艺、壁画、排版或印刷。格罗皮乌斯将包豪斯的第一份职务任命给了画家兼雕刻家莱奥尼·费宁格（1871—1956），聘请他在印刷工作室执教。1921到1922年间，荷兰风格派（见406页）的领军人物提奥·凡·杜斯堡（1883—1931）任包豪斯的客座导师，举办过系列讲座。受到当时的构成主义（见400页）思潮影响，他批评学校对于工艺过于重视而忽略了将设计投入产业化制

大事记

1919	1920	1921	1922	1923	1923
格罗皮乌斯发表包豪斯宣言。他的作品通常具有现代主义特征，此时开始受到表现主义（见378页）影响。	冈塔·斯托兹（1897—1983）进入包豪斯学习，同年被任命为学校新办女子艺术班的班务统筹人。	荷兰风格派（见406页）的创始者凡·杜斯堡首次在包豪斯讲学，意在扩展风格派的影响力。	保罗·克利加入学校，被授予终生教职，负责两个工作室，教授壁画构图形式、玻璃彩绘和书籍装帧。	受19世纪威廉·莫里斯发起的艺术与工艺运动启迪，包豪斯启用“让艺术进入产业”的校训。	受俄罗斯先锋艺术启发，默霍利-纳吉及其妻子露西娅将实验摄影引入包豪斯的常规课程。

造。他的意见成为催化剂，促发了学校的改变。拉斯兹罗·默霍利-纳吉（1895—1946）被学校聘请，替代了伊藤。课程也被分为两个模块，默霍利-纳吉主持有关材料功能的技术和理论层面的讲授，而艺术家约瑟夫·阿尔博斯（Josef Albers，1888—1976）则主持材料的实践运用。学校第一次作品展海报（见右下图）上申明的主题是“艺术与技术：新的统一”，这个口号反映了学校在逐渐背离成立初期的工艺美术倾向。默霍利-纳吉要求学生关注设计中的均衡美感，强调重力与空间的分布，同时也注重色彩与材质肌理。这种自然的均衡成为包豪斯风格的一个关键元素。

1925年，学校设立了舞台设计工作室，由雕塑家奥斯卡·施莱默（Oskar Schlemmer，1888—1943）主持。他把这个工作室称为“插在包豪斯胸前扣眼中的鲜花”，工作室也确实影响深远。从1916到1922年，施莱默负责《三人芭蕾》的所有演出设计，这台无故事情节的舞剧最终于1923年首演。他的包豪斯工艺的服装和面具非常完美，与先锋派作曲家保罗·亨德米特的音乐相得益彰。康定斯基为莫杰斯特·穆索尔斯基的交响音画《展览会图画》钢琴组曲所作的演出设计也是一部跨领域的包豪斯作品，牵涉到数个工作室之间的合作。

同样是在1925年，当地选举产生了一个保守的地方政府。政府给这所激进的设计学校施加压力，敦促学校关闭。有识之士组成“包豪斯友人团”，为学校寻求道义和财务上的支持，阿尔伯特·爱因斯坦与马克·夏加尔都是友人团成员。一年之内，学校搬迁到了德绍。那里有格罗皮乌斯设计的玻璃与金属结构的经典校舍建筑和生活居住区，学校的工作室都配有照明设备与家具。政府也终于授予学校官方承认的“工艺设计学校”地位，这意味着学校可以给毕业生颁发与那些正规大学一样的学位证书。随着学校搬迁至德绍，包豪斯的设计重点也转移到现代建筑、家用物品和室内家具上。

从1925到1930年，包豪斯发起并完成了很多重要的设计项目，并与“标准家居”之类的私营公司签署合作协议。这些项目成果包括瓦根菲尔德灯具、马塞尔·布鲁尔（1902—1981）设计的镀铬钢管与织物材料座椅（见右上图），以及包豪斯墙纸。这种墙纸用于大型公众建筑装饰，并成为包豪斯学校最成功的产品。为推进工艺设计的产业化转换，学校还于1925年11月成立了自己的贸易公司——包豪斯有限公司，将印刷排版工作室变身为一所专业的平面设计事务所，由赫伯特·拜尔（Herbert Bayer）与默霍利-纳吉共同主持。

1928年，格罗皮乌斯离职，汉内斯·迈耶（Hannes Meyer）开始执掌学校。尽管迈耶很受学生追捧，学校管理也很成功，但最终因其左倾政治取向于1930年被迫辞职。学校随后被迫迁址，最后几年在柏林运营，领导者为建筑师路德维格·密斯·凡·德·罗（1886—1969）——他后来设计了纽约的希格拉姆大厦。纳粹上台后，包豪斯学派与纳粹的美学要求方凿圆枘，难以合拍，学校于1933年关闭。**LM**



1924	1925	1927	1928	1930	1933
德国图林根州以前的社会民主党政府落选，导致拨给包豪斯的资助经费减少。	克利绘制其代表作《鱼的魔术》（见416页），这是他水下主题系列作品中的一幅。	瑞士建筑师汉内斯·迈耶（1889—1954）成为学校建筑学课程的领头人。他是位马克思主义者，对美学议题其实并无多大耐心。	格罗皮乌斯离开包豪斯，迈耶取代他管理学校。他更为实用主义的领导策略让学校在1929年首次盈利。	迈耶辞职。路德维格·密斯·凡·德·罗成为包豪斯的新领导人，他让建筑学专业有了一个新的取向。	纳粹党在德国掌权。包豪斯被指控试图颠覆政府，被勒令关闭。格罗皮乌斯移居英国，学校其他主要成员则前往美国。

《鱼的魔术》 1925

作者：保罗·克利 1879—1940



材料：布上油画
尺寸：77 cm × 98.5 cm
藏于美国费城艺术博物馆

图像局部示意



1921年，建筑师沃尔特·格罗皮乌斯邀请保罗·克利加入包豪斯，其时克利已经享有一定声誉，是一位特色明显、风格创新的艺术家。整个艺术生涯中，克利将颜料、蜡和清漆混合，在白垩粉、蜂蜡和石膏组成的复合表面上绘画。他着意于探索这种非常规绘画的奇特效果。他翔实地记录自己的作品，因此其近1000幅绘图和绘画都可以精确地确定创作日期。在包豪斯的十年时间内，他的讲座和实验研究累积起来多达3000页。这种对细节的专注与最不同寻常的视觉想象、对色彩的掌控和完美权衡过的图像笔触在克利的作品中融汇结合。他的画作在观众眼前唤起的魔幻空想世界无视日常逻辑，但能够魅惑与说服观众，让他们愉悦地接受面前的非现实幻象。

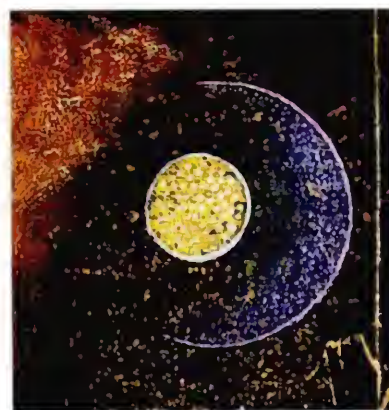
《鱼的魔术》是克利描绘水下世界的绘图和水彩系列当中的一幅。这个系列中的其他作品只描绘鱼和其他常见的海洋生物，但这幅画中的鱼类却与人类形象和人工创作的物品共存。此画在一定程度上是关于时间的冥想：画中的钟盘代表人类的时间概念，而太阳与月亮则代表更广阔天界的宇宙时间。粘贴在画面中心的是一方画布，单独绘制，有着一一种强烈的戏剧感。这方画布暗示的是拉开的舞台帷幕，因此更强化了画面的戏剧感。

LM



1 画中画

密切细察之下，观众可看到矩形画面中另有一个正方形区块。这个区块仿佛舞台中的另一个舞台，因为这里也有一方红色帷幕。不过，这里内藏的小世界与画布上呈现的外部世界对鱼儿来说都不是问题，它们依旧能在两个世界间轻松穿行。



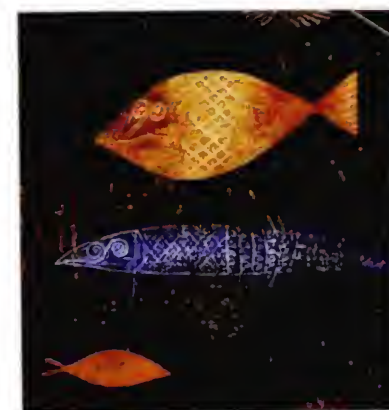
2 太阳与月亮

太阳依偎在一弯新月的怀中，太阳的圆形与近旁的钟盘相呼应。这里有着一种双重的逻辑关联：没有太阳的光照，波浪下的一切将陷于黑暗；同时，大海的潮汐起伏又受到月亮盈亏的影响。



3 钟

图像中心是一只钟，指针所指以及亮色的数字组合为“1925”——正是此画的创作年份。细细的白线包围着钟盘，勾勒出一座钟楼的简单轮廓；但这些线条延伸出去，构成的图案暗示是渔夫的一张网——网在其中的只是时间。



4 充满歧义的鱼

这里的金红色鱼，像比目鱼那样，双眼都长在头的同一侧，但游泳的姿态却像金鱼。克利年少时游览过那不勒斯的水族馆，当时几乎目瞪口呆，这次经历对他产生了持续的影响。他的另一幅鱼类绘画《金鱼》与此作同年完成。



5 少女

这里的年轻女子有两张面孔，寓意雅努斯——罗马神话中的双面守门神。她一边的薄嘴唇紧闭着，显得严肃；同时另一边的嘴唇丰满红润，显得性感。考虑到克利这幅画中有“舞台中的舞台”这样一个细节，这里的女子可能是一名演员或者表演者。

作者传略

1901—1910

在风格形成期，保罗·克利求学于慕尼黑学院，与钢琴家莉莉·施丹普芙相识、结婚并育有一子，名菲利克斯。克利后游学意大利，研习文艺复兴（见150页）和巴洛克（见212页）艺术，这些过去的经典让他叹为观止。1910年，首次举办个人展。他一生中举办过多次个人展。

1911—1920

克利参展慕尼黑的第一届蓝骑士展，并加入该社团。在巴黎与罗伯特·德洛奈相识，于1913年将德洛奈影响广泛的专论《光线》翻译为德语。随后一年，他前往突尼斯旅行，对色彩的感受被旅程所唤醒。克利逐渐得到更多人的认可。

1921—1930

克利加入包豪斯，教授构图与色彩理论。1923年与库尔特·施威特斯和埃尔·李西茨基结识。在1925年巴黎的一次画展上，他有两幅作品与超现实主义（见426页）作品同台展出。

1931—1940

克利进入声名显赫的杜塞尔多夫学院任职，但随着纳粹上台，他被当作“堕落艺术家”赶出了学院，之后移居瑞士。1936年，克利患上不可治愈的硬皮病。尽管身患绝症，他仍继续创作，在1940年去世前完成了很多重要作品。

克利与康定斯基

克利与同为包豪斯学校老师的瓦西里·康定斯基之间有过长期的友谊。两人都不走寻常路，放弃之前的职业，开始画家生涯。克利曾经是瑞士伯尔尼城市管弦乐队成熟的小提琴演奏家，而康定斯基则是受过专业训练的律师和法学讲师。两人于1911年在柏林初相识，克利很快加入蓝骑士社团并有作品参展。一战之后（康定斯基曾经回到故国俄罗斯），他们的艺术之路又在包豪斯交汇，两人都对绘画形式和色彩进行了评估测算的理论研究。1924年，他们与莱奥尼·费宁格和阿列克谢·冯·杰伦斯基一起组成“蓝色四人团”。包豪斯学校搬迁到德绍之后，克利夫妇与康定斯基及其妻子尼娜同住在一栋包豪斯风格的房屋（见下图）中。



《构图-组合-黑影照片》 1926

作者：拉斯兹罗·默霍利-纳吉 1895—1946

材料：照相拼贴
尺寸：100 cm × 72.5 cm
藏于荷兰海牙斯蒂廷市立博物馆

图像局部示意



1920年，拉斯兹罗·默霍利-纳吉从维也纳移居柏林，见识了解到达达派（见410页）那恣肆狂放的照相拼贴、至上派（见400页）那坚实厚重的图像形式和构成派那类于建筑学的构图方式。默霍利-纳吉很受启发，于1921年开始照相拼贴实验。他将图像中的物品置于光敏纸或照相底片上，然后再以特定的光源来照亮这些图像主体，因此营造出冥界幽灵般的诡异影像。他把自己的发明“黑影照片”描述为“不用相机拍摄的照片”。身为包豪斯学校的教授，默霍利-纳吉所进行的这些摄影研究也体现出他早期的构成派绘画元素。在那些早期的作品中，半透明的几何图形相互交叠，营造出一种强烈的三维深度幻象。

这幅受构成派风格灵感启迪的作品体现了默霍利-纳吉用黑影照片来创作“光线绘画”的意图。1926年，包豪斯学校搬迁到德绍之后，他建立了第一间真正的冲洗暗房，可以自如地控制曝光效果，以增加成像画面的复杂程度。他一直寻求创造一种新型的视觉媒介文献。他曾表明自己这样做的原因：“未来时代的文盲们将无法阅读文字，对相机拍摄的常规照片也将无法解读。” **LM**



1 画中画

窄窄的木头画框营造出一种错觉效果，让人觉得画中有画。默霍利-纳吉采用这种策略是为了强调所有的艺术都是人为设置的“视觉欺骗”。他还寻求复制再现当代都市生活的复杂表象和多重视角：“一个人坐在行驶的有轨电车上，看着车窗外；电车后面行驶着一辆小车，小车的车窗玻璃是透明的。通过车窗可以看到街边的店铺，店铺的橱窗也是透明的。”



2 光束

在他的黑影照片中，默霍利-纳吉研究了光线在空间、美术和雕塑造型方面的表现潜力。这里一道细长的倾斜光束连接并框定了构图中的图像元素。他把光束当作工具，在一个平面中构筑三维空间，这种技巧被他称之为“玻璃建构”。这里指的是当代建筑中玻璃的大量使用，透明的玻璃寓意更大程度上的开放和民主。



3 色彩的使用

整幅作品基本上是灰色的，例外的只有画框的棕色和彩色蜡笔画出的红色圆圈。通过加入这个色彩鲜艳的圆圈，画家更进一步突出了图像那人为构造的本质属性以及构成图像的材料元素。这些材料包括一长条金属片、木头和有机玻璃。



4 空间效果

画家对于自己所能表现的、那似乎无止尽的灰色调非常着迷。他还对特殊的空间效果做过实验，比如让光线透过水、酸性溶液和油之类的液体，或者让光线从金属、玻璃或者水晶中反射出来。这里的反射光营造出一种闪烁的阴影效果。

作者传略

1895—1919

默霍利-纳吉生于匈牙利的保尔索德，攻读法学。一战期间服役，任职炮兵军官，画过一些战壕场景的速写。他在战场受伤，疗养康复期间对艺术的兴趣大增。战后，他放弃法学学习，入读布达佩斯一所免费的艺术学校，演化出一种流线体的单色肖像画风格。

1920—1923

默霍利-纳吉移居柏林，开始接触当时主要的先锋派艺术运动，描绘机械和都市建筑。他的风格日渐抽象，并对摄影处理过程产生了兴趣。

1924—1927

默霍利-纳吉在包豪斯教学，并接任伊藤成为基础预备课程的掌门人，在金属加工、摄影和舞台装饰领域做出了重大贡献。

1928—1933

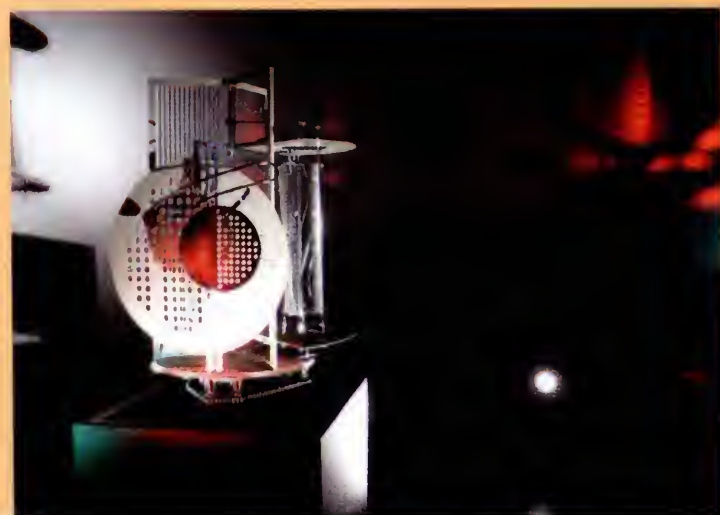
他从包豪斯辞职，成为印刷排版专家、艺术策展人、电影制作人和舞台设计师。1929年出版影响深广的专著《从材料到建筑》。

1934—1946

他离开纳粹德国，去往英国，后又去美国。在芝加哥开办设计学校，名为新包豪斯，后以“设计学院”之名为人所知。死于白血病。

整体剧场

默霍利-纳吉提出了“整体剧场”的理念，将传统剧院中舞台与观众之间的分区阻隔完全消除。整体剧场上演的也非正统剧目，而是以不断变幻的声响和光影效果来环绕观众，目的在于让观众有一种亲身参与到演出中的感受。为了协助营造这种体验，他发明了“光影-空间调制器”（1922—1930，见下图，复制品）。这是一种机械驱动的旋转万花筒，启动之后会在剧场中投射大量色彩与光影组成的图案。这个设备不仅承担着舞台照明的功能，而且是一座独立的动能雕塑，并激发了众多机械美学艺术作品的创作。1930年，默霍利-纳吉应用这个装置制作了一部电影短片《光之戏剧：黑-白-灰》。



新客观主义



1 《化妆舞会之前》（1922）

作者：马克斯·贝克曼
材料：布上油画
尺寸：80 cm × 130.5 cm
藏于德国慕尼黑现代绘画陈列馆

2 《玛戈特肖像》（1924）

作者：鲁道夫·施利策
材料：布上油画
尺寸：110.5 cm × 75 cm
藏于德国柏林，柏林及勃兰登堡历史博物馆

3 《与模特在一起的自画像》（1927）

作者：克里斯蒂安·查德
材料：布上油画
尺寸：76 cm × 62 cm
私人藏品

20世纪20年代初期，一个人数持续增加的德国艺术家群体倾向于以严肃冷峻的目光去审视自己置身其中的社会，以客观和不带个人情感偏向的方式去描绘眼中所见的现实，新客观主义便是这群人的集体标签。新客观主义与其说是一次明确的艺术运动，不如说是一种潮流趋势。很多与表现主义（见378页）和达达派（见410页）有牵涉的艺术家放弃了之前集体创新的想法，转而更多地注重自己对于身边事物的个人分析与描绘。新客观主义这种说法由艺术史学者兼曼海姆市斯塔特利斯齐艺术博物馆馆长古斯塔夫·F.哈特劳（Gustav F. Hartlaub, 1884—1963）首次提出，用来指称那些背弃现代主义潮流、回归传统美术价值观的艺术家。这里所说的传统与北方文艺复兴（见182页）时期的经典艺术紧密相关。他们倡导自然写实的色彩、精确细致的物体轮廓、强烈的特征描摹和非表现主义的笔触，并将人物置于其客观视野的中心。

新客观主义是对表现主义精神空想取向——认为人类的境况可以通过内心的表达来改善——的一次逆反，也是对达达派政治上偶像破坏主义的一种反拨。在咆哮狂暴的20世纪20年代，德国民众已经厌倦了社会动荡，只想摆脱生活中的忧患思虑，表现主义和达达派与这种国民情绪都存在脱节。达达派当时已经有所改变，呈现出一种时尚特质，而不再如之前那样极端、愤世嫉俗。

1925年，哈特劳主管的博物馆举办了一场重要的展览，名为“新客观主义：表现主义以降的德国绘画”，其中汇集的作品来自这样一些艺术

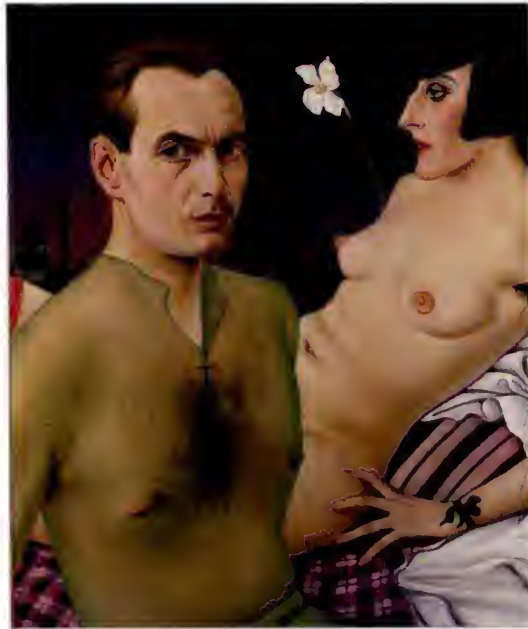
大事记

1918	1919	1920	1922	1923	1924
停战协议签订，一战结束；皇帝威廉二世（1859—1941）退位，德国成为共和国。战争改变了很多艺术家对作品的态度。	以新的民主宪法为基础，魏玛共和国成立，同时也标志着数年间社会不满和怨恨情绪的开始。	柏林的卡普政变中，右翼势力试图推翻政府，劳动阶层集结支持政府，魏玛共和国得以继续维持。	《艺术活页》杂志进行的调查揭示了一种美学风格的转换，该杂志将其描述为“一种新型的自然主义”。	哈特劳为新客观主义画展召集作品。国家社会主义党试图夺权，在慕尼黑策动啤酒馆政变，但以流产告终。	政府镇压了共产主义和纳粹势力的暴动，设法制止和消除了重创经济的恶性通货膨胀再一轮爆发的危险。

家，他们“一直坚定不移地忠实于现实，或者已经积极地回归到现实风格”。展览上120多幅作品来自德国全境，代表了共52位艺术家的创作状态。这些人当中又分为差异明显的两个派系：一个是左倾和强调社会批判的“真实主义”（实证般地描绘现实），以乔治·格罗兹（1893—1959）、奥托·迪克斯（1891—1969）、鲁道夫·施利策（1890—1955）和格奥尔格·绍尔茨（1890—1945）为代表；而另一个则在政治上保持中立，其中包括格奥尔格·施林普夫（1889—1938）——受其对文艺复兴盛期（见172页）艺术研习的影响，他的肖像画呈现出一种忧郁特质，还有克里斯蒂安·查德（1894—1982）——他的作品精确冷峻而又带有情色成分。不过，这种左翼、右翼的两分法并非无可辩驳，比如马克斯·贝克曼（1884—1950）就不属于任何一个群体，但哈特劳组织的这次展览上，大部分作品都出自贝克曼之手。一战之后紧接着的数年间，贝克曼笔下描绘的是一个幽闭恐怖的梦魇世界，但此时他已经摆脱噩梦，转向一种温和忧郁的象征风格，题材则着重依赖于希腊神话。他经常画自画像。《化妆舞会之前》（见左页图）是一幅萦回不去、令人难以释怀的图像，他将自己置于画面中心。他是房间中唯一戴着面具的人，面具如眼罩般框定和遮蔽了他的双眼；他也是画中唯一决意镇定地直视观众者。

自1921年起，施利策的作品开始转为写实风格，他经常以社会弃儿和边缘人物为题材。他的《玛戈特肖像》（见右上图）描绘了一名妓女站在一条破败萧条的街道上。这位妓女经常充当施利策的模特。妓女脸上露出挑衅的表情，手中夹着一枝香烟，摆出一种无动于衷的漠然姿势。这一切与她所处的破落环境以及她的职业角色形成鲜明的对照，也构成了画家对资产阶级主流精神心态提出的一种挑战。查德曾经置身表现主义和达达派的阵营，但及至1927年，他已经在描画自己的朋友与熟人。这些人流连于柏林那些颓废逸乐的卡巴莱（歌舞）餐厅和夜总会。查德以极端的、鞭辟入里的现实主义风格来进行创作。他那精确细致的肖像画没有明显的政治潜台词，画面本身完全自足，任何特定的社会寓意都被从画中彻底清除。他采用了一种冷峻无情、临床诊疗式的方式来呈现他个人感受到的现实，《与模特在一起的自画像》（见右下图）便是一个例证。

不过，新客观主义的柱石还是由迪克斯与格罗兹的作品构成。这两位都是颇具建树的图像绘制高手，对颜料的技术运用也堪称大师级别。他们将差异巨大的社会各阶层并置于同一个画面中，以此对自己所处的时代做出令人触目惊心的视觉化评论。出现在他们画布中的人物代表了德国魏玛共和国时期各种无法调和、濒于爆发的社会矛盾。诸如格罗兹的《社会栋梁》（1926，见422页）和迪克斯的《大都市》（1928，见424页），可谓是当时社会的镜像写真，描绘了各色人群：妓女与富有的嫖客；优雅的柏林社交圈贵妇从战争致残的老兵身旁飘然而过，这些老兵行乞街头、举步蹒跚；成功人士和落魄失败者。格罗兹绘画的主要动机是表达他对社会极端分化的厌憎，而迪克斯作品背后的推动力则是他对人类深深沦落的境况抱有强烈的反感。LM



1925	1926	1928	1929	1930	1933
曼海姆举办展览“新客观主义：表现主义以降的德国绘画”。阿道夫·希特勒（1889—1945）的《我的奋斗》发表。	格罗兹完成《社会栋梁》（见422页）。作品抨击德国统治阶层罔顾道德，指责他们需为德国国内复苏的好战情绪负责。	迪克斯绘制《大都市》（见424页），尖锐批判国家对从一战战场上退役的伤残老兵的不负责任。	10月的华尔街崩溃让世界 经济陷于危机，导致大面积的失业，德国民众感到幻灭。	9月的选举让希特勒的国家社会主义工人党赢得更多选票，成为德国的第二大政党。	希特勒掌权。新政权谴责先锋派艺术，在画廊中摘除大量陈列作品。很多艺术家逃离德国。

《社会栋梁》 1926

作者：乔治·格罗兹 1893—1959



材料：布上油画

尺寸：200 cm × 108 cm

藏于德国柏林国立博物馆

1933年，希特勒成为德国总理之后，乔治·格罗兹随即流亡国外。他对自己很多同胞的内心情结——军国主义、仇外和渴望征服一切的强权——深恶痛绝，但他所痛恨的却最终获胜：纳粹党上台。出于意识形态的考虑，纳粹党将格罗兹封为“文化布尔什维克主义一号人物”。之所以如此，部分是因为格罗兹在1918年就已加入当时刚成立不久的德国共产党，并在柏林达达派（见410页）杂志上以“鞑靼胡言煽动”的笔名刊发挑战性的政论文章，但大部分还是因为格罗兹的绘画坚持不懈地去除纳粹谋权执政的合理性面具。

《社会栋梁》是格罗兹最具说服力和有着明显政治影射的绘画作品之一。起初，他聚焦于以军事牟利的战争贩子及其政治同盟者，还有在战争中受伤致残的受害者。这里的“社会栋梁”是指欺瞒善骗和堕落的德国舆论控制者，这些人不遗余力地将国家推向战争和内部冲突。遇到自己感兴趣的人物，格罗兹习惯于画速写记录这些人的面孔与行为动态。这些速写为他的讽刺肖像画提供了丰富的素材。在画面的“栋梁”身后，他描绘了一栋燃烧的建筑，建筑旁有背负铁铲的工人向左（政治左翼）前进，还有纳粹士兵向右（政治右翼）行进。及至这幅画的创作时期，格罗兹已经孕育出一种图像风格，超越了通常的讽刺漫画而升格到讽喻肖像画——这是由威廉·贺加斯和弗朗西斯科·德·戈雅从18世纪流传下来的一种绘画传统。

LM

👁 聚焦



1 教会人士

一位牧师露出小丑般的虚假笑容，正对面前的信众布道，他好像正在为“社会栋梁”将释放到德国历史命运中的潜在灾难而祝福。教会对蔑视基督教一切基本信条的政权竟然鼎力支持，这让格罗兹大为震惊。



2 政治领袖

格罗兹讥讽社会民主党的领导团体，将这些人视为1918年德国社会民主革命的背叛者与掘墓人。他把这位领袖刻画成一个肥胖臃肿的昏聩醉鬼，脑袋中装满了热气腾腾的大粪。



3 民族主义者

此人戴单片眼镜，领带上点缀有纳粹的卐字徽标；他站着，一手拿着军刀、一手拿着大啤酒杯。他的脸上有着引人注目的、为兄弟义气打斗而留下的伤疤——仿佛是好勇斗狠的象征，夸耀着他年轻时所经受的普鲁士式的严酷军事训练。他的头脑中冒出一个骑兵形象，骑手的长矛上挥动着一面民族主义的旗帜。



4 新闻界人士

一名记者戴着知识分子气质的夹鼻眼镜，手持一长条血红的棕榈枝叶、一支笔和报纸。从这个形象，观众无疑能感受到格罗兹对于那些所谓事业有成的记者所持有的较低的评价——他在记者头上设计了一只倒置的夜壶作为帽子，这只夜壶也让人联想到战争中使用的头盔。

🕒 作者传略

1909—1917

在德累斯顿和柏林学画，格罗兹以反战的讽刺作品引起人们的关注。他创作过一幅著名的讽刺漫画，描绘一名军医让一具骷髅通过体检，称其能“胜任作战”。

1918—1924

一战之后的混乱动荡中，格罗兹与约翰·哈特菲尔德合作绘制了达达派的宣传海报。他是照相拼贴的开路先锋，将这种技法调整后用于绘画。格罗兹用水彩画、钢笔墨水画来凶猛抨击一战后的社会现实。尤其引起舆论大哗的是1921年所作的系列绘图，总称为《统治阶级的脸》。

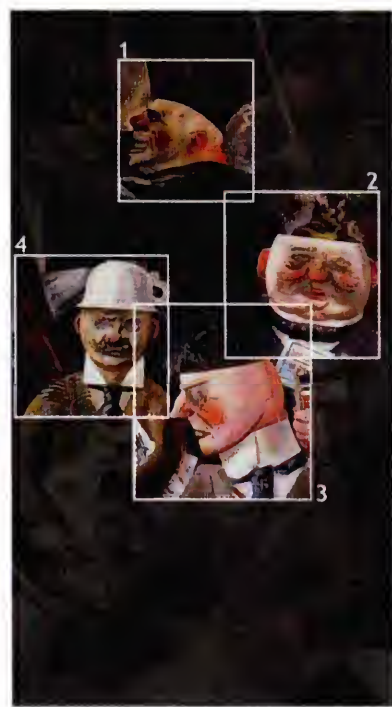
1925—1932

格罗兹开始油画创作，为新客观主义潮流添砖加瓦。其画面主题反映了德国社会严重的阶层和政治两极分化。

1933—1959

他于1933年离开德国，定居美国，在纽约艺术学生联盟教学。1959年，他感觉自己的美国梦是“一个肥皂泡”，于是返回德国，同年去世。

🖼 图像局部示意



《大都会》 1928

作者：奥托·迪克斯 1891—1969



材料：板上蛋彩

尺寸：181 cm × 403 cm

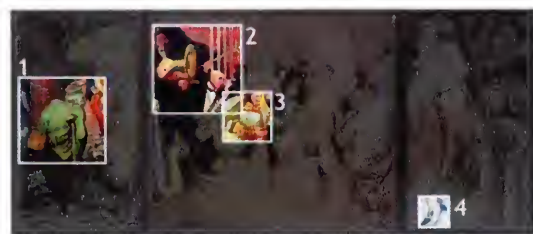
藏于德国斯图加特艺术博物馆

奥托·迪克斯在德累斯顿的美术学院接受训练，演练出一种自然的构图才华，对颜料运用和绘图技法也有了详尽透彻的了解。20世纪20年代中期，他开始用蛋彩（颜料与蛋黄混合）作画，画面完成后再用半透明的乳胶清水釉料涂层加以覆盖。迪克斯用这种技法营造出画面的光泽肌质感和透明的色彩，让这幅《大都会》三联画呈现出一种令人不安的、滑稽讽刺的气氛。

这幅作品中，迪克斯描绘了魏玛共和国时期极端的社会分化。三幅各自独立而又相互关联的画面中，画家生动地图解了爵士乐时代*寻欢作乐的富有的“光鲜上流阶层”与挣扎于艰辛困苦中的不幸群体——赤贫者、娼妓和边缘化流民——之间的强烈反差。这组三联画有着一种强烈的戏剧感——左边的乞丐仿佛正凝视中间灯光明亮的舞台，而最右侧造型奇特的雕塑状物体则类似于舞台上奇幻夸张的布景。这些特征强化了城市场景的非现实感。迪克斯在画中还涉及了性爱欲念与自然退化（让位于城市空间）的主题。他笔下的女性通常妖艳、充满肉欲，但同时又显得天真无邪和不可亵玩。正是这种矛盾对立特质的融合让《大都会》不仅是政治立场的申述，而且成为了一种象征——单纯为享乐本身而寻欢作乐的象征。

LM

图像局部示意





1 乞讨的退役士兵

一名痛苦的无腿乞丐停驻在门口，愤怒地扫视一群妓女以类似军人队伍行进的方式从他眼前鱼贯而过。他也许想起了以前的美好时光，那时他身体健康，身穿军队制服。乞丐的人物形象是以迪克斯本人为原型创作的。



3 奢华细节

画中的人物服装面料与质地类型相当丰富，迪克斯在此展示了他的艺术表现技法与功力，比如红头发女人的浅绿裙装。中间画板上另一个完美实现的细节是粉色的羽毛扇；一位异装癖者手持这把大扇子，扇子衬托在他（她）头后，仿佛圣像光环。



2 爵士乐队

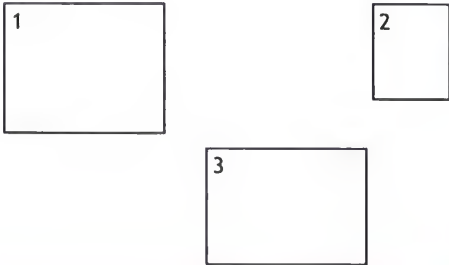
一支美国的爵士乐队在柏林的一家夜总会演出，观众是穿着精致优雅的特权富贵阶层。迪克斯以乐手的外貌来戏仿德累斯顿的社会名流：吹萨克斯的主音乐手的容貌是参照了德累斯顿艺术学院的一位主任——阿尔弗雷德·舒尔茨博士。



4 突出的对比

右侧画板前景中，一名妓女走过柏林的繁华时尚街道，她那摩登的鞋子很显眼。鞋子呼应了中间画板上酒酣舞热的女性，同时与此妓女身后因战致残老兵的断腿构成鲜明对比。

超现实主义



- 1 一群超现实主义艺术家在巴黎蒙马特一次展览交易会上的合影（照相年代不详）。前景伏在单车上者为路易·阿拉贡，最右侧为安德烈·布勒东。
- 2 《向飞鸟致敬》（1927）
作者：马克斯·恩斯特
材料：布上油画
尺寸：162 cm × 130 cm
藏于法国马赛坎提尼博物馆
- 3 《预言者获得报偿》（1913）
作者：乔吉奥·德·基里柯
材料：布上油画
尺寸：136 cm × 180 cm
藏于美国费城艺术博物馆

超现实主义运动于20世纪20年代早期发端于巴黎，并成为20世纪艺术图景最重要的组成部分之一。超现实主义最初是一群法国先锋派诗人创立的文学风格，后来扩展为当时欧洲文化思维状态的一部分，“超现实”一词由此被普遍应用。法语中的“超现实主义”一词由诗人和艺术评论家纪尧姆·阿波利奈尔于1917年首次使用，但直到诗人安德烈·布勒东（1896—1966）和路易·阿拉贡（1897—1982）采用这个词并赋予其理论和实践意义之后，超现实主义的新时代才真正成形。布勒东与同道者（见上图）坚信艺术创造力的目的在于解放未曾觉察到的深层意识。他们认为人类天然地重点关注人生中的三个要素——性、暴力和死亡，并且断定任何人都不可能在西方的“秩序”社会中按本能行事。

布勒东及其圈中同党在《文学》杂志上发表他们的观点，该杂志也有文章探讨达达派（见410页）运动的意义。从1920年起，马克斯·恩斯特（1891—1976）等达达派成员将活动基地迁移到了巴黎。布勒东欣赏达派对艺术创作自发性的强调和偶像破坏主义，但不同意达达派的虚无主义和反艺术倾向。不过，他将达达派的一种核心技法——拼贴——视为体现其“诗学”目标的理想视觉工具。他也深知达达派将现实世界中相互矛盾对立的方面并置于艺术作品中来创造一种“超级现实”。恩斯特移居巴黎之后，创作了很多拼贴作品，他还研习出“摩擦拓印”的绘图技法——用

大事记

1924	1925	1925	1925	1926	1929
布勒东发布第一个超现实主义宣言，出版《超现实主义革命》杂志创刊号，正式发起超现实主义运动。	布勒东在《超现实主义革命》杂志各期刊印超现实主义艺术家的作品，由此将超现实主义从最初的文学扩展到艺术领域。	举办第一次超现实主义展览，主题为“超现实主义绘画”，米罗、曼·雷等画家的作品参展。	巴黎的超现实主义团体成员表明政治倾向，加入法国共产党，支持反抗法国对摩洛哥进行殖民统治的“里夫山区起义”。	一个超现实主义新团体在布鲁塞尔成立，其中包括马格利特与卡米尔·戈曼斯（Camille Goemans，1900—1960）。两人均于1927年移居巴黎。	达利与路易·布努埃尔（1900—1983）合作执导十六分钟长的默片《一条安达卢西亚狗》，为当时渐成气候的超现实主义电影增加了一部经典。

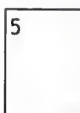
铅笔与物品摩擦得到的拓片来创造图像，还有“刮除”技法——将半干的油彩从画布上刮去，露出油彩下的物品图像印迹。他在自己的作品中创造出奇特非凡的虚构生命形式，也反映出他对于鸟类的特殊迷恋，比如他的《向飞鸟致敬》（见右图）便是一个例证。

超现实主义者试图探索接近未知的人类精神状态，因此采用催眠、毒品和酒精、集群招魂降神和自我迷幻等极端实验手段。他们还热衷于即兴的词语组合游戏来揭示隐藏的意义关联或思维联想。在“自动写作”实践中，他们尽量不事先酝酿或预谋任何构思，而是尝试天启式的诗歌即兴写作。在讨论西格蒙德·弗洛伊德的精神分析学著作时，他们复述各自的梦境，然后进行集体分析。安德烈·马松（1896—1987）自1924年起加入超现实主义阵营，用社团成员写诗的“自动创作”方式来绘画。他的实验是先涂胶水，再把沙子胡乱摔在画布上，使其自然成形，随后再利用这些图形来进行绘画。

西班牙加泰罗尼亚的艺术家胡安·米罗（1893—1983）是由马松介绍进入超现实主义社团的，他也将偶然即兴元素整合进自己的绘画中。与其说米罗的画是“梦一般的”，不如说这些作品本身就能引发幻觉。20世纪20年代早期，米罗一穷二白，几乎是食不果腹，这个时期他的画中充满了幻象。他那复杂精妙的风景画非常生动，画面上有着奇异的、类似变形虫或杆状细菌那样的生物。他的典型风格还表现为强烈夸张的色彩和



1931	1936	1937	1937	1940	1945
达利绘制《记忆的永恒》（见430页），这是画家自称为“手工绘制的梦境照片”系列画中的一幅。	英国的超现实主义社团成立，举办伦敦超现实主义国际展览。罗兰德·彭诺斯（Roland Penrose，1900—1984）担任社团委员会领导。	毕加索绘制《格尔尼卡》（见434页），将立体派的画面结构与超现实主义的影像相结合来描绘军事轰炸。	马格利特绘制《自由入口处》（见432页）。这是他这幅画的第二个版本，第一个较小的版本画于1929年。	布勒东组织策划在墨西哥城举办“超现实主义国际”展览，展品包括墨西哥画家芙丽妲·卡罗（1907—1954）和迭戈·里维拉（1886—1957）的作品。	及至二战末期，有组织的超现实主义运动已不复存在，艺术家们则因为政治事件的影响而流散到世界各地。



4 《燕子恋情》（1933—1934）

作者：胡安·米罗

材料：布上油画

尺寸：199 cm × 248 cm

藏于美国纽约现代艺术博物馆

5 《请你务必留下》（约1927）

作者：伊夫·唐居伊

材料：布上油画

尺寸：22 cm × 16 cm

私人藏品

6 《伴随》（1946）

作者：罗伯托·马塔

材料：布上油画

尺寸：221 cm × 447 cm

藏于美国纽约大都会艺术博物馆

奇幻的图形，比如《燕子恋情》（见上图）就是一个例证。此作是四幅挂毯卡通图案——即为编织挂毯所预制的绘画或绘图——之一，绘制于标志着米罗回归绘画的一个特殊时期，他此前以荷兰大师的杰作为蓝本，专注于拼贴之类的作品创作。从20世纪20年代初期开始，米罗的西班牙同胞巴勃罗·毕加索（1881—1973）也被马松和米罗这些画家作品中弯曲的有机生物体形状和饱满的色彩所吸引。毕加索的黑白绘画《格尔尼卡》（1937，见434页）便是以超现实主义的风格描绘了战争的丑恶与混乱。

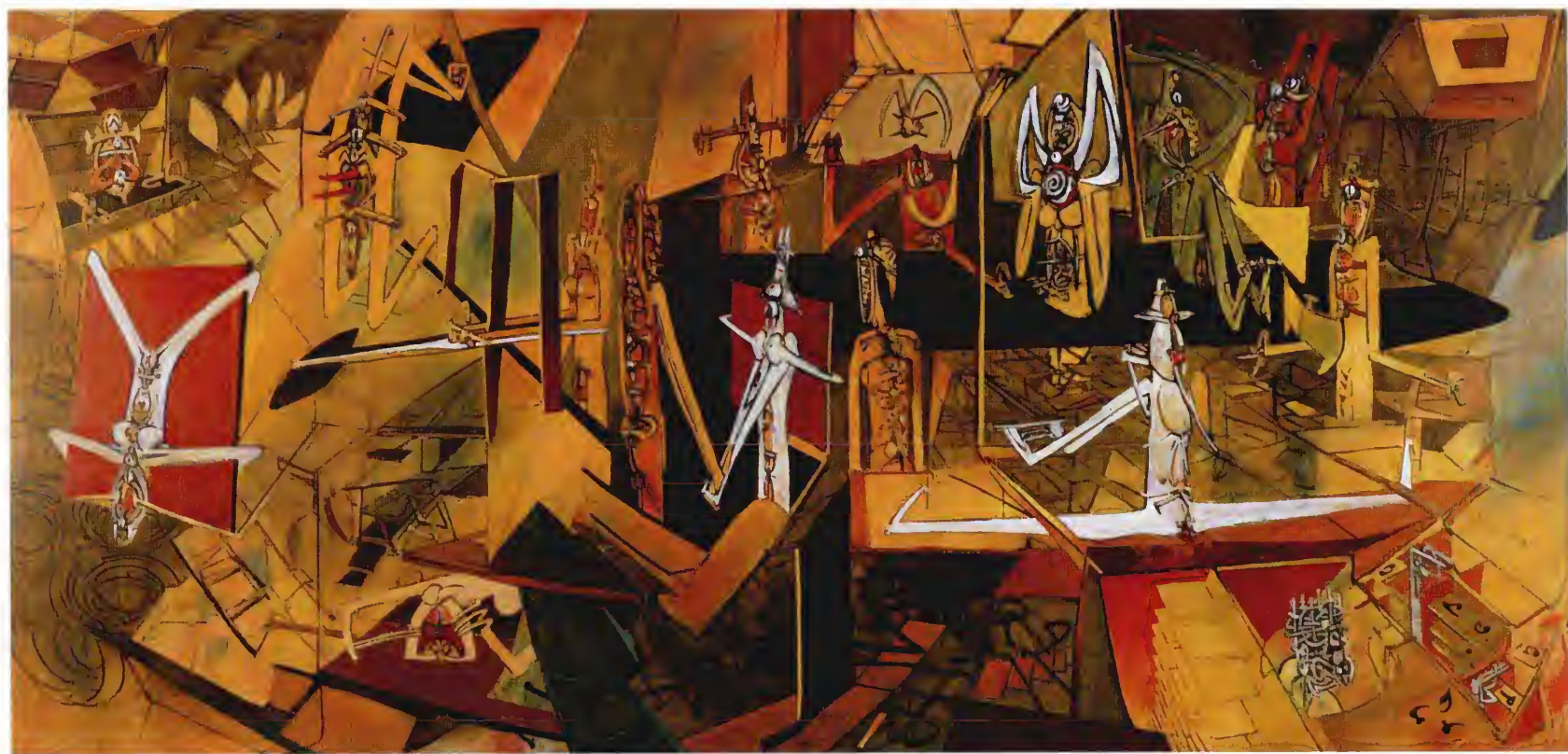
1928年，布勒东发表了艺术宣言《超现实主义与绘画》。他在文中争辩说当下这个时代，超现实主义是唯一关联到现世、能发挥重大作用的进步风格。他还提议所有艺术家“要么去追寻一种完全内省的艺术模式，要么就干脆停止创作”。到了1930年，《超现实主义革命》杂志更名为《为革命服务的超现实主义》，意味着超现实主义团体又开始将政治使命置于以艺术表现精神心理的创作追求之上。米罗、马松和恩斯特都曾为谢尔盖·加吉列夫的俄罗斯芭蕾舞团的演出提供设计服务，结果招致超现实主义领军人物的鄙薄，因为他们反对艺术家与商业活动发生牵连。1926年，加吉列夫舞团的《罗密欧与茱丽叶》在巴黎首演，首演式上有人发传单宣称：“艺术的精神竟然完全听命于金钱的摆布，这是不可接受的。”大概就是在这段时间，米罗和马松脱离了超现实主义团体。

“梦幻超现实主义”的到来反映了艺术创作重心的新变化。此阶段的艺术家们回归传统的绘画和绘图技法，去描绘他们梦境般的或梦魇般的心理幻象。此时主要的“梦幻”画家为萨尔瓦多·达利（1904—1989）、雷尼·马格利特（1898—1967）和伊夫·唐居伊（1900—55）。他们都受到1913到1920年间的先锋人物乔吉奥·德·基里柯（1888—1978）那超自然的艺术风格影响。德·基里柯的作品，比如《预言者获得报偿》（见427页），蕴含着对于文艺复兴时期经典雕塑与建筑的敬意向往，但作品中那怪诞、沉寂的城市广场景象通常都空旷得可怕，广场上只有极少的、以简略笔触画出的突兀物体，还有面部特征不明的死寂雕像。正是在1922年看到德·基里柯的作品后，唐居伊深感震撼，决定去当一名画家——虽然他从未接受过正式的绘画训练。唐居伊来自布列塔尼地区岩石嶙峋的菲尼斯泰尔半岛。终其一生，他一直迷醉于用绘画来呈现奇异的地貌形态。他的超现实主义风景，比如《请你务必留下》（见右图），经常

都包含奇特怪诞、被赋予人类特征的石头建构物体。比利时艺术家马格利特于1923年初次见到基里柯的作品；数年后，他也演化出一种充满视觉谜语的绘画风格。他的作品《图像的背叛》（1928—1929）呈现了一支普通的烟斗，同时用颜料写出了一行字“这不是烟斗”。这幅画促使观众去质疑自己对于写实图像习以为常的接受态度。马格利特希望观众能详察他所描绘的现实，并解开图像中一些隐含的谜语。

来自加泰罗尼亚的达利与沉默寡言的马格利特相比，作品也同样地令人费解，但色彩要明艳很多。1929年，达利在巴黎举办首次个人展，引起巨大轰动，这也宣告他由此进入世界艺术领域。达利宣称他的艺术目标为“将所有的混乱迷惑进行系统化处理，以此来让现实世界完全失去可信度”。达利的绘图与色彩技巧出类拔萃，他笔下的幻象场景通常惊世骇俗，他对自我名气的公然追逐也令人非议。但正因如此，他让更广泛层面上的大众知道了超现实主义。达利在他的画作中探索与检视自己的恐惧禁忌、病态反常以及欲望。1931年，达利在《为革命服务的超现实主义》杂志上发表文章，探讨超现实主义“雕塑”的论题。他的雕塑如同三维立体的拼贴。他赞同马塞尔·杜尚“制成品”的理念，将普通的人工制造物稍做改造后便贴上艺术的标签，但达利常常会在此基础上再加进两个或更多的、与前者并无关联的其他物品。达利如此描述他的雕塑作品——比如《龙虾电话机》（1936）：“从实用和理性的视角立场来看，完全无用。”但可以激发一种“带有迷狂错乱性质”的梦幻感。另外有些艺术家也步达利后尘，创作出很多“物品”雕塑，这些作品通常都表现出浓烈的性爱和迷信或拜物教气息。

超现实主义在全欧洲和美洲都吸引了大批的追随者。智利出生的建筑师，人称“罗伯托·马塔”的罗伯托·马塔·艾乔伦（1911—2002）于1937年在巴黎加入超现实主义团体，由此开始了绘画。他所画的是“心理形态”——源自他主观心理空间的幻想风景。二战的战火即将点燃之际，很多欧洲艺术家移居美国，马塔也是其中之一。他们的先锋观念给美国的年轻艺术家带来很大影响。马塔那类似于壁画的巨型画作《伴随》（见下图）构图相当繁复，画面中包括建筑构造与四肢姿势角度奇异的人形图案。这幅作品反映了画家对其所处时代感到的恐惧，也标志着马塔的创作转向——从心理形态主题转向他所指称的“社会形态”题材。**LM**



《记忆的永恒》1931

作者：萨尔瓦多·达利 1904—1989

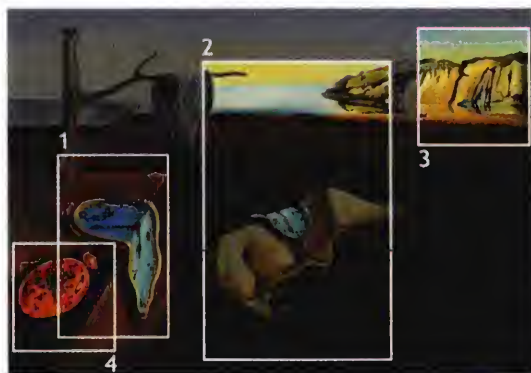


材料：布上油画
尺寸：24 cm × 33 cm
藏于美国纽约现代艺术博物馆

萨尔瓦多·达利曾经说道：“在绘画领域，我的所有野心就是以帝国主义特色的、狂暴的精确风格，去将坚实存在的非理性影像用物质化的手段具体呈现出来。”对于达利的艺术实践来说，有一点至关重要，那就是在自己的内心（以及画面中）制造出极端焦灼与困顿的状态——他经常以昆虫与刺猬的死尸来自我恐吓，然后在这样的状态中尝试去模糊自己的想象与现实之间的差异。这种人为强化了幻觉狂想心理状态有助于释放想象力，让他以真实物品为基础创造出具有多重解读诠释意义的图像。

在《记忆的永恒》中，达利创造出一个自足而令人信服的非理性世界——如梦似幻、静止停滞，小小的画布尺寸更进一步强化了这种感觉。面对这幅宝石般的小画，观众的第一印象是一种辽阔而空旷的景象，但随后目光会聚焦于前景陈列的物品，尤其令人瞩目的是几只经过各种变形的怀表。达利在此暗示金属材质的钟表及其精细的内部机械构造也可能伸展、弯曲和融化，意在质疑和挑战我们对于物理世界的理性认知和常识。达利对时间本质的话题也有过论述，他对爱因斯坦发表于1920年的《相对论》非常着迷。《相对论》阐释了在重力的作用下，时间如何弯曲。达利顺着这个逻辑提出：“如果时间本身可以弯曲，那钟表有何不可？”他的这幅作品还触及了一个更古老、更熟悉的主题——死亡不可避免。尽管画面中的怀表停在不同的时间，但都指向那个正在不断潜行到来的时刻。死亡正等待着我们每一个人。LM

图像局部示意





1 融化的怀表

达利画中关于软体钟表的灵感发生于一个温暖的夜晚，当时达利头痛，无法陪伴妻子嘉娜去电影院。达利坐在餐桌前，面对晚餐剩下的食物，思考着手头上正处于创作中的一幅风景画。他注意到一块卡蒙贝尔奶酪已经融化，开始从碟子的边缘流淌而出。正是眼前所见的奶酪让达利萌生了怀表融化的创意。几个小时之后，达利便完成了这幅作品。



2 奇异的生物体

前景中有个奇怪的形象、上面有一只融化的怀表垂挂下来，仿佛马鞍或者毛毯、实际上是达利本人的变形漫画。他的另一幅作品《伟大的手淫者》（1929）的画面中心，也有一个与此几乎完全相同的“肖像”图形。这里的睫毛表示睫毛下的大眼睛闭着、正处于沉思、睡眠中，或者已经进入死亡的长眠。达利想表达这样的理念：只有超越了“尘世”时间的局限，人的意识才能获得自由。



3 空荡的海岸线

这里岩石嶙峋的海岸风景所在地位于巴塞罗那北边的利加特港，离达利在利加特的住宅不远。在达利笔下，自然的地貌特征经常被转化为离奇怪异的动物或人物图形，但这里的峭壁巨石被简单地如实呈现，笼罩景物的光线“透明而忧郁”。



4 爬行的蚂蚁

构图中所包含的唯一生物是爬行在一只橙色怀表背面的蚂蚁以及橙色表右侧“软体”怀表表盘上停着的一只孤单的苍蝇。达利实际上厌恶看到蚂蚁的存在，他经常将蚂蚁包含在画面中是作为物品腐败分解的象征。

作者传略

1922—1926

达利入读马德里的圣费尔南多学院，其初期创作包括基于立体主义（见388页）和达达主义（见410页）的一些实验作品。1926年在巴黎他经介绍结识巴勃罗·毕加索。他的奇特着装风格引人注目，随后又模仿迭戈·委拉斯凯兹留起了小胡子。

1927—1934

1929年开始与昵称“嘉娜”的艾莲娜·伊凡诺夫娜·蒂亚柯诺娃同居，1934年两人结婚。同年，正式加入巴黎的超现实主义社团。1930年，他与嘉娜移居西班牙，住进利加特港的一栋小房子。1934年，因拒绝支持左翼政治，遭超现实主义成员谴责。他否认自己是法西斯，但依旧被超现实主义驱逐。

1935—1948

他参加了1936年的“伦敦超现实主义国际”展览。与嘉娜于1940年移居美国。与他以前的同学路易·布努埃尔反生争吵，指责后者的共产主义和无神论信念。1948年离开美国。

1949—1989

尽管处于佛朗哥将军的法西斯政权统治下，达利与嘉娜还是回到了加泰罗尼亚。他对科学与数学的兴趣在绘画中表现得日益明显，其天主教信仰也对画作产生了一定影响。嘉娜死于1982年，达利1989年死于心力衰竭。

达利的电影创作

“超现实主义革命”影响深远，除了绘画，还触及到所有的艺术品类，尤其是电影。与他的同胞——先锋派导演路易·布努埃尔一起，达利致力于几个电影项目的工作，这些影片成为最早的超现实主义电影。一些序列画面，比如短片《一条安达卢西亚狗》（1929，见下图）中一把剃刀切开一位年轻女子眼睛的图解说明式场面，还有《黄金时代》（1930）中女演员吸吮宗教雕像脚趾的镜头，都以对常规禁忌的公然挑衅与对宗教的反对和恣意亵渎震骇了当时的观众，很多电影院因此将这些电影列为禁片。20世纪40年代，达利住在美国时，也与阿里弗雷德·希区柯克有过合作，为风靡一时、影响深远的影片《爱德华大夫》（直译《魔咒加身》，1945）创作和设计了梦魇般的片段场景。这些片段与达利的一些绘画作品非常相似。电影中这种将不协调元素并置组合的创意从此成为常见的手段。



《自由入口处》 1937

作者：雷尼·马格利特 1898—1967

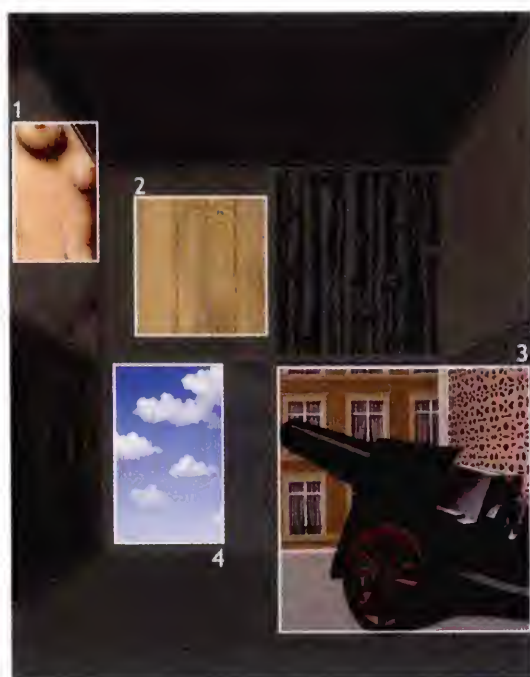


材料：布上油画

尺寸：239 cm × 185.5 cm

藏于荷兰鹿特丹伯伊曼-凡-布宁根博物馆

图像局部示意



与其他超现实主义画家不同，雷尼·马格利特那唐吉诃德式（空想）和自然写实般绘制出的图像并非梦境的产物，也非自我诱导出心理状态图景。他的画作植根于他对日常生活现象的沉思。马格利特相信有意识的思维导致意念构想，而在绘画中起作用的便是意念。他认为，如果一幅画的内在意念依旧持续存活，那么再度绘制出的画作将与最初的原作同样有效。就《自由入口处》而言，他的这个论点尤其切中肯綮，因为这幅画他画过两个版本：一幅较小的出自1929年，画中没有灰色的天花板；这幅较大的则作于1937年，用来装饰马格利特的主顾——诗人与超现实主义艺术品收藏家爱德华·詹姆斯——伦敦寓所的楼梯间。画中包含的一些特征性图案元素对马格利特作品的构成必不可少：开阔的空间和一种死寂的气氛；画中画；物品被移置，在常规情境之外的场合出现，这些画作因此获得了“超现实”的意义。画中显示有八块大小相等的挂墙画板，分别描绘了森林、蓝天白云、房屋立面、水印纸剪贴、女人体、木纹板、挂铃与火焰。这些物品或图案都出自马格利特1929年之前创作的作品。LM



1 女人体躯干

马格利特以挑逗的曲线、自然写实的肉体色调与文艺复兴人物画典型的明暗对比来描画这个女性人体。人体被裁减至躯干，所以这位女士一直匿名——绝对的女人味十足同时又完全无个性特征。作为性爱对象的女人——这个主题在很多20世纪的艺术作品中卷土重来，比如路易·布努埃尔的电影《欲望的朦胧对象》（1977）。布努埃尔本人是超现实主义电影的早期典范。



2 木纹板

后墙上的仿真木板是马格利特1927到1930年间绘画作品的常用图案。这一元素呼应了超现实主义同仁画家马克斯·恩斯特作品中木纹扮演的重要角色。马格利特也熟知恩斯特的“摩擦拓印”技法，他很容易就掌握了这种艺术效果的表现技巧。



3 军火武器——大炮

如果没有这座重型大炮，房间就完全是空的。炮筒指向女人人体，强调了大炮自身作为阳具象征物的自然联想。对于马格利特来说，大炮的存在是一种暗示：要跨过自由的门槛确有可能，但也面临着一个强大的阻碍和干扰物。



4 天空画板

天空画得相对正统，蓝天白云下是隐没的地平线，但这块天空画板是被安置在两层画面的下层，处于森林与房屋之间，感觉又足够自然。马格利特笔下的夏日天空总是相当统一。他曾经解释道：“要表现天空时，我采用浅蓝色，但实际上我的目的从来都不是像其他艺术家那样去表现天空。天空在这里只是一个借口而已，让我有机会在我最喜欢的灰色调旁边用到我最喜欢的蓝色。”

作者传略

1916—1918

马格利特于1916到1918年在布鲁塞尔的皇家美术学院学习绘画，掌握的专业技巧在他后来的很多绘画中都有运用。

1919—1925

1921到1922年在比利时陆军步兵服役；1922年迎娶娇吉忒·柏歌，后在一家墙纸厂做制图设计。

1926—1929

由布鲁塞尔的半人马座画廊赞助，马格利特开始全职绘画，1926年创作第一幅超现实绘画《迷失的骑师》。他的首次布鲁塞尔画展于1927年举办，遭受评论界苛责。他随后去巴黎，与超现实主义创始人安德烈·布勒东结识。

1930—1945

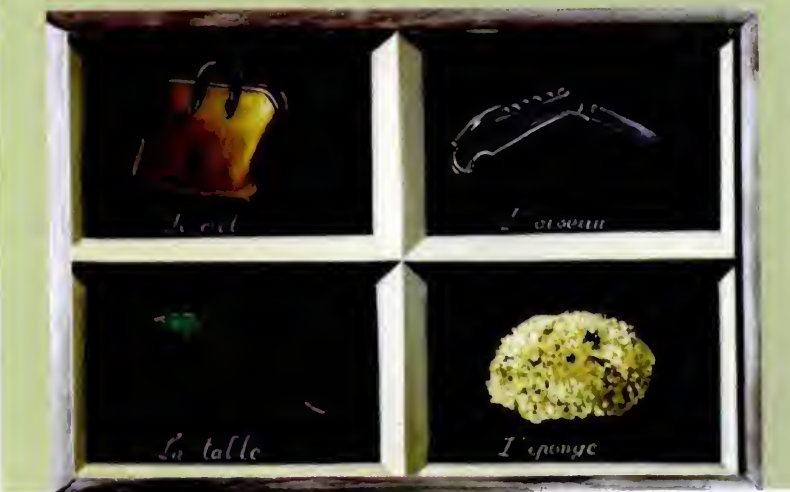
1930年回到布鲁塞尔，与其兄弟保罗创办广告事务所。二战期间，比利时被德国占领，马格利特一直留在他的祖国。

1946—1967

马格利特与其他比利时艺术家一起于1946年签署《烈日下的超现实主义》宣言。二战后的贫困年月里，他依靠绘制赝品为生。1948年，他又回归自己的艺术创作，重新捡起早年的超现实主义绘画主题。

词语的意义

受德国哲学家路德维格·维特根斯坦（1889—1951）影响，马格利特对事物与用于指称该事物的语词之间的关系非常感兴趣。对马格利特而言，日常生活现实中充满矛盾悖论，可以进行多重角度的解读与诠释。在一个题为《梦想之答案》（1927，见下图）的绘画系列中，他触及和发挥了上述主题，在画布上描绘清晰易辨的物品，但在每个图像下方，他题写了一个词来对图像主体进行错误的描述。比如，叶子下方的标注是“桌子”，手提包下方是“天空”，但系列中第四幅也即最后一幅图像下的标注却又是正确的，即“海绵”。因此最后的这幅图像就显得与众不同，以此表明了人们在理解视觉现实的过程中，名字或词语所扮演的角色。



《格尔尼卡》 1937

作者：巴勃罗·毕加索 1881—1973



材料：布上油画

尺寸：349 cm × 776 cm

藏于西班牙马德里索菲亚王妃（雷娜索菲亚）博物馆

尽管巴勃罗·毕加索的《格尔尼卡》是接受西班牙共和国流亡政府的邀约、为了在巴黎的世界博览会上展出而创作，但这幅抨击西班牙法西斯政权的画作依然体现了画家强烈的正义激情。西班牙内战期间，德国于1937年对西班牙北部巴斯克地区首府格尔尼卡进行地毯式轰炸。这幅画对此惨剧进行描绘，并成为控诉战争暴行的一个普遍象征。画作的强大力量部分是缘于其将历史史诗元素与抽象的图像形式相结合。此外，毕加索决意不采用任何彩色，让画面传达出一种新闻纪实般的强烈可信度。

通过暴烈夸张影像的运用，作者表达出他的极大愤慨。《格尔尼卡》中有些令人惊恐不安的图像，比如米诺陶牛头怪、西班牙公牛与在痛苦中挣扎呼号的女性，这些在毕加索的其他作品中反复出现。《格尔尼卡》充斥着大量的叙事象征，但毕加索从未明确阐释过这些符号。他只是说道：

“你们（从画面）得到的意念和结论，我也同样能感受到，这是本能的、无意识的感知。”画中践踏一位妇女的马匹暗示着当时欧洲的独裁者——佛朗哥、希特勒与墨索里尼——已经完全失控。尽管从未有任何迹象表明毕加索正式加入过超现实主义运动，但这幅画的很多特征显示出他受到超现实主义的影响。画中的人物形象如梦魇般惊怖、高度扭曲，特别是正经受痛苦的妇女那拉长的脖颈、长长的胳膊（中间、顶部）和前景中显然被砍下的头颅。毕加索将这些超现实主义元素与他自己的立体主义（见388页）创新相结合，创造出的惨烈痛苦画面令人震撼、感同身受。SE

图像局部示意





1 公牛或米诺陶牛头怪

毕加索运用公牛或牛首人身的米诺陶牛头怪图案来表示在人性与兽性之间的摇摆挣扎。这个静态的公牛形象，有着两只大睁着的人类眼睛，站在一位悲痛欲绝的妇女上方，这位妇女怀抱着死去的儿子的尸体。



2 灯泡

一只孤单的灯泡在一匹狂暴的马上方散发出痛苦的光焰，灯泡与杏仁状的椭圆外框结合，仿佛一只圆睁怒视的眼睛。灯泡在这里具有象征意义，既象征着西班牙那刺目的强烈阳光，也暗示了战争期间关押正义人士的小牢房那冷酷的环境，那里通常都有一只灯泡日夜点亮，用以监视、折磨受害人。



3 惊恐的人物

画面最右侧是一个人物形象，很可能是一位女性。她摔倒或被困在一座建筑中，身边有火焰疯狂地蔓延。这个无助的人物，面部扭曲，会引起人们的同情与共鸣，让观众感受到她的极度痛苦和狂乱惊恐。



4 刀与花

一位阵亡的战士——也可能是一座雕像——的胳膊横置于画面中下部。这个人物本身已经被废墟掩埋与摧毁，或者这只胳膊是被砍断后弃置于此。与胳膊相连的手上还握有一把断裂的长刀。生长在手边的一朵花仿佛幽灵，意味着再生。



5 马匹

画面中心的主导图像是一匹马，代表着死亡；这里西班牙人民的死亡是由本国独裁者和纳粹德国的空袭轰炸所致。毕加索下意识地将马的鼻孔与牙齿描绘成人类骷髅头的形状，以此让观众目击死亡的惨剧。

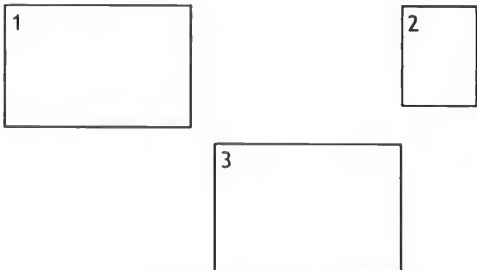
毕加索与米诺陶牛头怪

米诺陶是希腊神话中半人半牛的怪物；在绘制《格尔尼卡》之前，毕加索就经常使用这个牛头怪形象。有一本出版发行于1933到1939年间的超现实主义杂志就叫《米诺陶》。受编辑安德烈·布勒东与皮埃尔·马比勒（1904—1952）的委托邀约，毕加索为该

杂志的创刊号制作了设计草图（见下图）。牛头怪还出现在毕加索的蚀刻版画《米诺陶状态》（1935）中，被呈现为一个挣扎于精神与性爱双重欲望中的怪物生命体。这幅版画作品关涉到毕加索对其妻子和有孕在身的情妇的复杂感情。



墨西哥艺术



- 1 《优雅的骷髅》（1913）

作者：何塞·瓜达罗佩·珀萨达

材料：锌板蚀刻

尺寸：11 cm × 15.5 cm

私人藏品
- 2 《舞蹈者》（1942）

作者：鲁非诺·塔马约

材料：布上油画

尺寸：117 cm × 92 cm

私人藏品
- 3 《美洲文明史诗》（1932—1934）部分：中间为《西班牙的美洲》，左侧为《英国的美洲》局部，右侧为《现代世界之神》局部

作者：何塞·奥罗兹柯

材料：壁画

尺寸：300 cm × 407 cm

藏于美国汉诺威，达特茅斯学院贝克纪念图书馆

1910年到1920年的墨西哥大革命受到人民拥戴。革命爆发前的数年间，先有过一场反政府的民主运动，人们将讽刺艺术与效果夸张、不免因过激而引发争议的插图画相结合来作为斗争工具。其中最出色的是何塞·瓜达罗佩·珀萨达（1851—1913）的作品。他那些生动的政治讽刺漫画中所采用的骷髅头图形如今与每年十一月的墨西哥“亡灵节”庆典紧密关联，不过，珀萨达画中的骷髅是一种可怕隐喻，用以警示社会腐败。从1884到1911年，墨西哥处于波费里奥·迪亚兹的独裁统治下，珀萨达的艺术高峰期也是在这个阶段。迪亚兹政权为珀萨达的讽刺画提供了丰富的素材，也激发他为通俗杂志创作了一系列插图、封面护封和漫画。在《优雅的骷髅》（见上图）中，他呈现了一具社交名媛的骨架，戴着一顶夸饰招摇的帽子。这个扎眼而又经典的形象在亡灵节庆祝活动中经常出现。

另一个与珀萨达大异其趣的墨西哥艺术家是鲁非诺·塔马约（1899—1991），他的作品源于其印第安萨巴特克人的种族背景。塔马约回避现实主义，作品表现出更抽象的实验性风格。他是玛雅文明与阿兹特克文化方面的专家，从本土民间故事和前哥伦布时代美洲艺术（见112页）中汲取素材养分，将这些传统与生动的色彩相融合，并且采纳立体主义（见388页）那整合了平面图形与有限空间深度的典型构图手法。《舞蹈者》（见右页上图）便是塔马约充满诗意和灵性作品的一个范例。作品中生机勃勃的红色、橙色与相对淡漠的蓝色之间有着一种微妙的平衡，动与静也达到了均衡。画中的两位女性仿佛戴着面具，这种无个性的匿名化处理具有现代主义特征。塔马约这种超脱于政治之外的艺术立场招致很多

大事记

1910	1917	1920	1920—1921	1921	1927
墨西哥民主革命开始，民众要求“土地与自由”。埃米里亚诺·扎帕塔成为革命领袖。	奥罗兹柯首次去美国旅行。最终于1927年移居美国，在加利福尼亚、纽约与新罕布什尔创作壁画。	阿尔瓦罗·奥布雷贡成为墨西哥总统，一个革命民族主义政权成立，受到普遍拥戴。	里维拉与西奎尔罗斯在意大利研习文艺复兴壁画，产生效仿古典范式、在湿润或干燥的墙面灰泥上直接绘画的想法。	墨西哥教育部长何塞·瓦斯康托罗斯约请画家绘制第一幅公共教育壁画。	里维拉为墨西哥中部的查平戈国立农业学校创作湿壁画《人征服自然》。

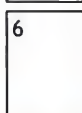
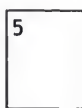
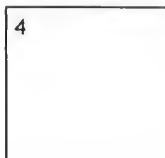
同时代画家的批评。他于1926年离开墨西哥移居纽约，直至1959年才回国。

早在大革命之前，壁画就已经是墨西哥长期存在的一种艺术形态。壁画是玛雅文化的一个组成部分，后来装饰过西班牙的巴洛克式教堂；在墨西哥的小酒店和旅馆中也经常可以见证这种民间艺术。“墨西哥壁画运动”这个概念指的是受到1910年发端的大革命促动以及1920年成立的阿尔瓦罗·奥布雷贡全国革命政权的支持扶植，这种大尺寸绘画的复兴。壁画运动在20世纪20年代到30年代达致鼎盛，数量众多的政治题材壁画得到资助、应运而生，被用于公共场所装饰。这个时期因此被称为“墨西哥壁画文艺复兴”。尽管塔马约也在墨西哥绘制过一定数量的壁画，但与墨西哥壁画运动有显著关联的艺术家当属何塞·奥罗兹柯（1883—1949）、大卫·西奎尔罗斯（1896—1974）与迭戈·里维拉（1886—1957）。这三人并称为“壁画三大家”。他们一起开始了自意大利文艺复兴以来规模最庞大的政府资助壁画创作项目，其作品也反映了他们对于左翼政治的热忱。三大家聚焦于受压迫劳工的生活，突出强调之前一直受欧洲殖民统治的土著民族对于新墨西哥民主政权的重要性，由此为墨西哥的壁画传统注入了新的生命。

奥罗兹柯对于1910到1920年间席卷墨西哥的大革命战争有着直接体验。他的大部分作品有一种忧郁的气质，关注的都是墨西哥民众的苦难遭遇。他最具雄心的壁画为《美洲文明史诗》，共有二十四板画面，被誉为“对整块大陆的历史再现”——因土著文明与欧洲殖民曾并存，这块大陆的历史具有鲜明的二元特征。在《西班牙的美洲》（见下图）这块画板上，墨西哥农民起义英雄埃米里亚诺·扎帕塔的形象傲然独立于一帮腐败



1932—1933	1937	1938	1939	1952	1957
里维拉为福特汽车公司创作有二十七块画板的壁画《底特律工业》（见440页），此作现位于底特律艺术学院。	西班牙内战爆发后六个月，西奎尔罗斯去西班牙加入反法西斯阵线，在西班牙作战三年。	在墨西哥第二大城市瓜达拉哈拉的一所孤儿院——卡巴纳斯救济院，奥罗兹柯绘制了他最重要的一些壁画。	卡罗绘制《两个美丽姐》。她与里维拉分居并离婚（他们激情洋溢而又风波不断的婚姻始于1929年），第二年又复婚。	塔马约绘制壁画《向印第安民族致敬》，其中抽象的墨西哥妇女形象应是借鉴了毕加索的作品。	西奎尔罗斯回顾墨西哥历史，创作系列湿壁画，题为《反对波费里奥·迪亚兹独裁统治的革命》。



4 《卖花女》（1942）

作者：迭戈·里维拉

材料：纤维板上油画

尺寸：122 cm × 122 cm

私人藏品

5 《确保全体墨西哥劳动者充分安全》 （1952—1954）局部：受伤的工人

作者：大卫·西奎尔罗斯

材料：纤维板上硝基纤维素油彩

藏于墨西哥，墨西哥城新民族中心医院

6 《穿天鹅绒连衣裙的自画像》（1926）

作者：芙丽姐·卡萝

材料：布上油画

尺寸：31 cm × 23 cm

私人藏品

政客中，而一位军队将领正举刀刺向他的后背。这块画板之前的画面是《英国的美洲》，描绘了面无表情的白人学童以军事方阵般的模式列队站立，方队旁边伴随着严厉强硬的老师。从这样一个序列来看，《西班牙的美洲》显得尤其震撼有力。紧随《西班牙的美洲》之后的画面，题为《现代世界之神》，是对体制化正统教育的猛烈抨击，描绘了一群骷髅身披学位服。奥罗兹柯在墨西哥城长大，当年他看到珀萨达那些极具煽动性的插图时大为钦慕——从后来的创作倾向来看，少年奥罗兹柯有如此反应也不足为怪。

1907到1921年间，里维拉居留欧洲，大部分时间在巴黎度过。巴黎生活让他笔下演化出一种张扬多彩的综合立体主义绘画形式。及至20世纪20年代中期，他已被认可为墨西哥壁画运动的中坚人物。有时候，这种声誉排名也会带来冲突——尤其是在里维拉与西奎尔罗斯之间，后者认为里维拉战斗与抗争精神不足，而且过于热衷自我宣传。里维拉的第一幅重要作品完成于1922到1928年间，受墨西哥教育部邀约而画。作品呈示了墨西哥民众的生活、斗争与成就。随后他为墨西哥城国民宫绘制了史诗性序列壁画《墨西哥历史：从征服到未来》（1929—1930）。里维拉绘图技巧非凡，对古典和现代的绘画技法都游刃有余，他的壁画因此成为三大家当中最多样化和最繁复的，在技法上也最富于野心。在《卖花女》中（见上图）——这是他数次触及过的一个题材，小贩身背的马蹄莲在花篮中芳华四射，暗色的背景更进一步强化了花朵的鲜艳明丽。花朵看起来似要将卖花女压倒，但这幅画是在向墨西哥本土民众表达敬意。里维拉在此赞颂他们的勤劳天性以及他们在劳作中与土地和谐共存。这幅画中另有一些幽默的笔触：花篮后面，卖花女丈夫的手、脚与光秃的头皮依稀可见。

大部分墨西哥壁画在风格上属于现实主义，以确保作品可以被尽量多的观众理解。意大利文艺复兴时期壁画那简练明晰的叙事手段给西奎尔罗斯与里维拉留下了相当深刻的印象。1921年，西奎尔罗斯创办《美洲

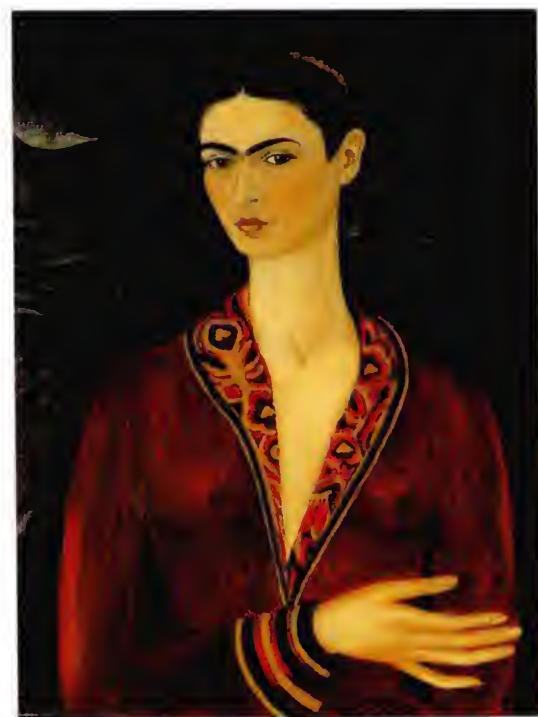
生活》杂志。杂志只刊行了一期，但意义重大，因为杂志主张和呼吁一种新型的墨西哥历史纪事艺术，不应过度怀旧，也不该过于生动逼真。第二年，狂热的马克思主义者西奎尔罗斯为墨西哥公众艺术项目的雄心与理想提出了正式明确的陈述，这篇论述题为《社会、政治和美学原则宣言》，他在其中声明：“我们的根本美学目标是必须将艺术表现社会化，彻底清除资产阶级的个人主义。”

西奎尔罗斯的壁画特征体现为极度动感、强烈的色彩对比和戏剧化的明暗配合。他的标志性技巧是用喷枪喷涂硝基纤维素油彩，他首次采用这种技法是在1933年。西奎尔罗斯的很多作品——比如位于墨西哥城新民族中心医院题为《确保全体墨西哥劳动者充分安全》的系列壁画——都直接反映了他与墨西哥产业工人之间的紧密同盟关系。壁画中受伤的工人（见右上图）这一局部细节显示出西奎尔罗斯的绘画受益于两位差异明显的艺术前辈。其一是受到米开朗基罗的影响——1919到1922年间，西奎尔罗斯在欧洲旅行时研究过米开朗基罗的作品，随后开始在创作中运用强烈的透视，经常以前缩透视法来处理画中人物；其二是受到未来主义者翁贝托·波乔尼的启示，波乔尼激发了西奎尔罗斯对机械时代的热情。从1952到1956年，西奎尔罗斯在墨西哥城的墨西哥自治国立大学校园中完成了一幅室外壁画，他还接到艺术家和建筑师胡安·奥高曼（1905—1982）的合作邀约，将大学图书馆的整个前立面都用巨大的镶嵌壁画完全覆盖。

壁画三大家致力于创造一种新颖的、兼具墨西哥特色和普适价值的艺术。他们的作品将欧洲古典和现代艺术元素与本国自有的前哥伦布时代土著艺术遗承进行嫁接融合。他们的壁画在满足教育与政治等公共艺术项目需求的同时，也留有空间让他们演绎出自己的个人风格和创作技法。奥罗兹柯的风格倾向于超现实主义（见426页），而西奎尔罗斯则向表现主义（见378页）倾斜。此外，三大家都将作品风格加以调整，以适于通过布上油画来再创作——这些小尺寸的油画对他们增补收入至关重要，否则他们就只有作为政府雇佣艺术家的单一酬劳。这些小油画也辅助传播了他们部分最具持久审美价值的图像。他们从美国接到的私人创作邀约反过来又为他们的公共艺术作品赢得了更广泛的关注。

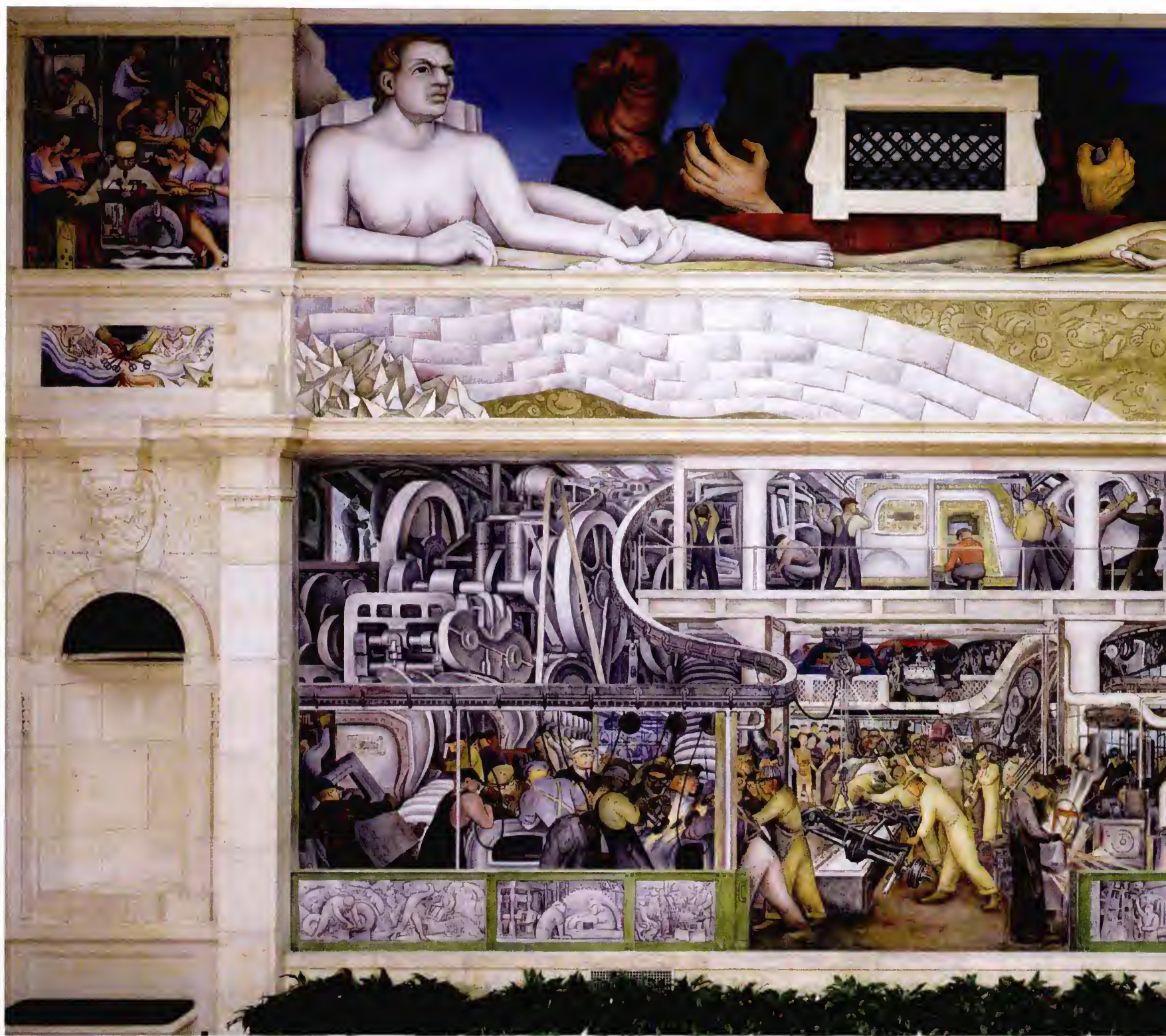
里维拉的妻子和他终生的文艺女神是芙丽妲·卡萝（Frida Kahlo，1907—1954）。尽管政治主题与关于墨西哥民族身份的追询也渗入她的作品中，卡萝的创作题材更多时候还是有关其私人的现实生活。少女时代的卡萝在交通事故中严重受伤，康复休养期间自学了绘画。《穿天鹅绒连衣裙的自画像》（见右下图）是卡萝无数自画像中的第一幅，是为她当时的恋人亚历亨德罗·戈麦兹·阿里亚斯所作。卡萝后来的作品中充满复杂的象征，这些象征符号既指向她自己也牵涉到她的祖国——《有荆棘项链和蜂鸟的自画像》（1940，见442页）便是如此。《穿天鹅绒连衣裙的自画像》相对简单，体现的是19世纪墨西哥肖像画家的传统风格，而这些前辈又是受到文艺复兴肖像的影响。卡萝的自画像处女作部分地借鉴了桑德罗·波提切利的《维纳斯的诞生》（约1482—1486）：两幅作品中的人物主体都伸出右手横过胸前，而且都以水为背景。不过，卡萝画中的波涛色调暗沉、狂烈翻卷，更类似于文森特·梵高那热烈焦灼的笔法。

因其审慎的构图风格、对图像元素奇异的并置与整合方式，以及将异常事物进行平庸化表现的能力，卡萝被很多评论家贴上了超现实主义的标签。但她本人拒绝这个头衔。卡萝曾经冷淡地调侃说，她根本不知道自己是什么超现实主义者，直到1938年的某天，超现实主义的首要倡导人安德烈·布勒东跑到墨西哥来告诉她，她才得悉自己原来是个超现实主义者。LM



《底特律工业》（南墙） 1932—1933

作者：迭戈·里维拉 1886—1957



材料：湿壁画

尺寸：最下方画板 536 cm × 1372 cm

藏于美国底特律艺术学院

图像局部示意



从20世纪30年代初期开始，迭戈·里维拉从美国接到七个重大的公共场所壁画创作要约。其中最著名的是以底特律工业场景为题材的壁画，它是为底特律艺术学院的“花园厅”进行装饰而创作。里维拉对这个壁画项目抱有高度热忱，因此起初只用两块主要画板装饰南墙与北墙的方案被大大扩充，最终环绕整个大厅的壁画包括了二十七块画板。里维拉赴底特律收集素材，在福特公司的“胭脂河”工厂考察了两个月，当时新的V8型汽车项目刚刚启动。

在南墙（见上图）上，中心顶部画板里的手臂代表白人、红皮肤（印第安）人、黑人与黄种人。这些人种定义了北美洲的文化，也构成那里的劳动力。南墙上的主要画板描绘了V8汽车外部件的制造，画面远处还停放着一台红色的整车。中心顶部画板的左侧与右侧，还有花园厅中其他的相应位置，都是其他的底特律工业场景，它们一起构成了里维拉为这座城市描画的整体肖像。LM



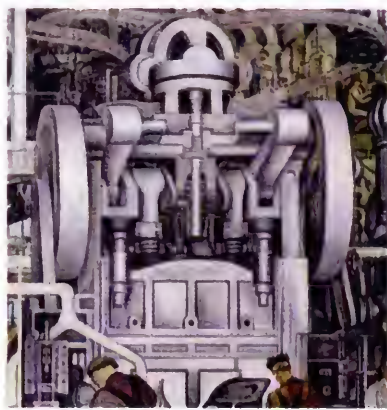
1 制药厂

这块画板中，里维拉描绘了制药工业。他将制药业与启蒙和人类进步相关联。在南墙对面的北墙的一块画板上，描绘的是另一家底特律工厂中头戴防御面罩的工人在生产毒气。里维拉将制药这一化学品的积极有益用法与制造有害产品的消极用法进行了对比。



2 商用化学品

右手的这个画板是对左边制药工业的补充。与左手的画面一样，这里也是颂赞化工生产，将其列为底特律工业的重要支柱之一。画面中间的两对工人形成强烈的构图对称感。



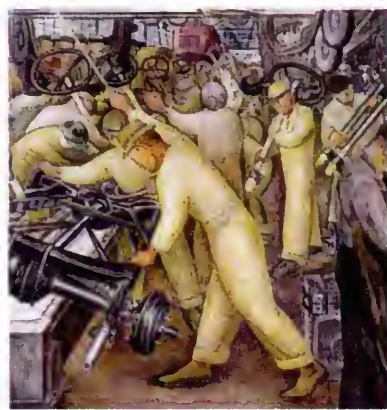
3 冲压机

1921年，里维拉曾研究过土著艺术与特万特佩克和尤卡坦地区的部落文化。他对锻造汽车侧边翼子板的巨大冲压机的描绘就受到之前的研究的影响。这里的冲压机是一个拟人化的形象，看上去与阿兹特克大型雕塑中的大地女神“柯忒利柯”的外貌比较相似。



4 公司管理

两位监控工厂运营的人物中，一位是这幅壁画作品的出资人——福特公司总裁埃德塞尔·B.福特，另一位是负责督导壁画项目的威廉·R.瓦伦蒂涅（侧面轮廓者）博士。两人被安置于画面角落，这种策略类似于文艺复兴绘画中的常见做法。



5 工人

摄影师查尔斯·希勒在1927年拍过胭脂河工厂的照片，其中剥离了工厂的劳动大军。与希勒不同，里维拉将工人安置于画面构图的中心，表达了他的共产主义倾向与对劳工的同情。在机器的支配下，工人们急促忙碌的动作看上去仿佛精心设计的舞蹈。

作者传略

1898—1921

里维拉入读墨西哥城的圣卡洛斯学院。1906年首次展出作品，共26幅。随后去欧洲旅行，居留于巴黎，成为一位民主革命派。了解到革命英雄埃米里亚诺·扎帕塔的事迹后，于1921年返回墨西哥。

1922—1957

他开始绘制革命壁画，加入共产党，于1927年访问苏联。1929年与艺术家芙丽妲·卡萝结婚。1930到1934年间，在美国创作壁画。1940年又最后一次回到美国，为旧金山举办的“金门大桥国际”展览绘制一幅由十块画板构成的壁画作品。后于墨西哥城离世。

《有荆棘项链和蜂鸟的自画像》 1940

作者：芙丽妲·卡罗 1907—1954

材料：布上油画

尺寸：61 cm × 47 cm

藏于美国奥斯丁，德州大学哈利·兰瑟姆中心



图像局部示意



芙丽妲·卡罗的作品充满象征符号，因此被归为超现实主义（见426页）流派。但卡罗否认自己是真正的超现实主义者，说她所画的是有关其私人的现实生活而非梦境。她的现实生活是一幅痛苦的图景，因为一生中大部分时间她的健康状况都很糟糕。对于感情磨难，她也不陌生。她经历过数次恋情，其中包括与俄罗斯革命领袖人物莱昂·托洛茨基的一场情事。她与丈夫——墨西哥艺术家迭戈·里维拉——之间的激情关系也跌宕起伏、风波不断（两人都有外遇），其间有数次分分合合。这幅作品绘制于她与里维拉离婚的当年——数月后又复婚，同年托洛茨基被刺杀。生活中无所不在的生理煎熬和心理痛苦明显体现在她的作品所采用的象征符号上。尽管饱受折磨，卡罗对外界事物仍然充满热情。在政治上，她积极地辅助革命战争后的墨西哥塑造国家民族身份。她将自己描绘为一个自豪的混血女性，一位混合了欧洲与美洲印第安先祖血统的墨西哥国民。卡罗从前哥伦布时代美洲土著艺术和基督教影像中汲取灵感，其自画像的形式和风格结合了基督圣像与阿兹特克女神像。画像中的卡罗仿佛一位墨西哥民间传说中的神祇，虽已殉道受难，但依旧全知万能。**SH**



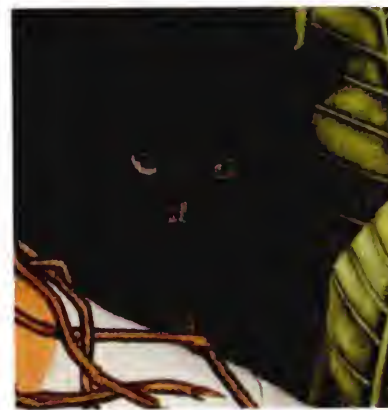
1 身份认同

如同宗教圣像图布局，卡萝的面部处于画面中心，是整幅画的聚焦点。她那坚定的凝视目光不仅暗示她所遭受的磨难，也体现出她的坚韧抗争。她的头发是传统的墨西哥发式，透露出她对墨西哥人身份的强烈认同感，以及她对自己混血根脉的自豪。



2 色彩与自然景物

极度鲜明的色彩和肉质植物叶子那夸张的脉络肌理反映出卡萝对墨西哥土著艺术的兴趣。嫩黄绿色的叶子也类于圣像中的光环。环绕在头顶的蜻蜓与蝴蝶是基督教中复活的象征，代表着希望和再生。



3 黑猫

一只传统信念中认为是厄运征兆的黑猫出现在卡萝的左肩上。猫凶险地盯着卡萝脖颈下方的蜂鸟，似乎正要猛扑过去。卡萝喜欢动物，养过很多宠物，特别是意识到她自己无法生育之后。



4 项链

这里的荆棘项链揭示了卡萝的血缘根脉与爱国情怀。一只蜂鸟挂在项链中心。在墨西哥传统中，蜂鸟是爱情幸运的象征——但这里的蜂鸟已死。荆棘扎入她的脖颈，并有血滴渗出流淌，让观众联想到耶稣受难——这里也指向卡萝自己的痛苦。



5 猴子

猴子象征恶魔或色欲，但卡萝的这只宠物猴暗示着她未能从里维拉那里得到的爱情——无论是他们刚离婚后，还是婚姻存续其间，都未能如愿。生性顽皮的猴子还代表着她因健康不佳而无法拥有自己的孩子。

作者传略

1907—1917

卡萝生于柯尤阿肯，其父为德国摄影师，母亲为印第安与欧洲混血儿。六岁时，患小儿麻痹症，导致右腿永久致残。

1918—1928

公交车车祸导致她的子宫、脊柱、肋骨、骨盆、锁骨以及右腿严重受伤。一生中接受了三十多次手术。康复修养期间，她开始绘画，1926年完成第一幅自画像。

1929—1935

里维拉与卡萝结婚，一年后移居美国。她流产一次，堕胎一次（后来还曾堕胎两次）。与匈牙利摄影师尼古拉斯·穆雷开始有私情。在卡萝经济困难时，穆雷曾买过她的一些作品，其中就包括《有荆棘项链和蜂鸟的自画像》。1935年，卡萝与里维拉分手。

1936—1940

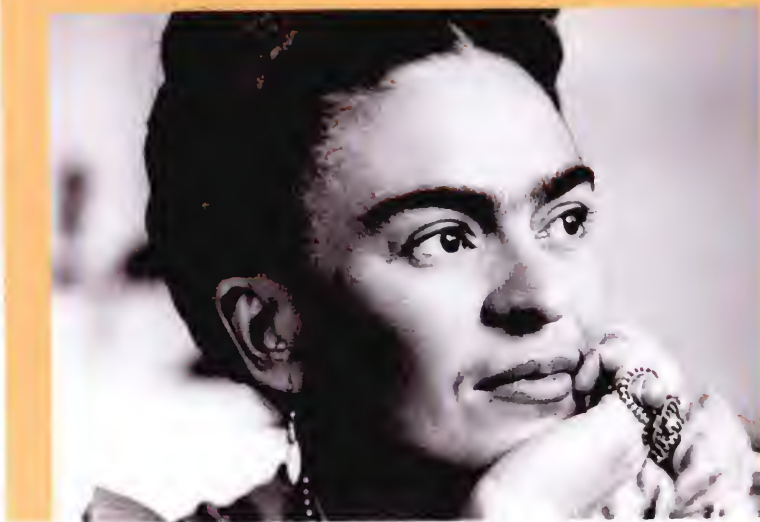
卡萝与托洛茨基发生恋情。1938年，法国作家安德烈·布勒东帮她在纽约举办个人画展，她被认作是超现实主义。1939年，卡萝与惯于寻花问柳的里维拉离婚，一年后又复婚。

1941—1954

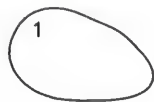
她在墨西哥、美国和欧洲举办画展。1953年，右腿截肢。卡萝最终因癌症在其家乡离世。

自传艺术

卡萝一生的143幅作品中，有五十多幅为自画像——即便那些非严格意义上的自画像也是自传性的。自画像是艺术中最私人化的表现形式和自我映像。卡萝（见下图，摄于1944）利用这一艺术品类作为呈现她生理与精神状态的方式。她同时也意识到画自画像最为方便。1926年一次严重的公交车交通事故后，卡萝自学绘画。长期的健康问题迫使她时常卧床，自画像因此成为最便利的选择。卡萝的自画像与墨西哥传统圣像（拉丁美洲宗教绘画）有类同之处，她也从民间传说与宗教传统中汲取灵感。此外，画面中添加了暗示她心理状态的象征符号，让她的作品蕴含着强烈的激情与潜在的意义。



现代主义雕塑



1 《熟睡的缪斯》（1910）
作者：康斯坦丁·布兰库西
材料：青铜
尺寸：16 cm × 25 cm × 18 cm
藏于法国巴黎蓬皮杜中心、国立现代艺术博物馆

2 《吉他》（1912—1913）
作者：巴勃罗·毕加索
材料：金属片材、金属丝
尺寸：77.5 cm × 35 cm × 19 cm
藏于美国纽约现代艺术博物馆

3 《头像：作品2号》（1916；放大版，1964）
作者：诺姆·加勃
材料：科尔-坦钢材（高强度耐腐蚀）
尺寸：175.5 cm × 134 cm × 122.5 cm
藏于英国伦敦泰德不列颠艺术馆

20世纪初始，西方社会发生的文化与政治变迁影响深远，颠覆了之前一个世纪的价值观，现代主义的种子也在此时撒播并萌发。这些变迁涵盖了多种因素，比如马克思主义的传播、精神分析学的兴起、大众传媒的扩张，以及诸如汽车之类的科技进步。画家、作家与雕塑家们开始拒绝“传统的”艺术和文学形式，寻求新的方式来再现身边碎片化的、快速变动的工业化世界。他们对人类进步抱有信心，并认为乌托邦式的社会理想有可能实现。他们的作品时常受到此类信念的推动。

没有什么单一的特征可以用来概括和定义现代主义雕塑，它更大程度上是代表了一个转折点——雕塑家们重新审视作品的构成元素时，艺术观念发生了突变。他们开始再度权衡既有的理念，这些理念主要关于艺术再现、空间、形式、体积与重量、材料的选择，甚至是作品的建构方式。雕塑家康斯坦丁·布兰库西（1876—1957）长居巴黎，他于20世纪初期创作的作品包含简练的线条与几何形状。这些作品代表了雕塑家在寻求呈现主体对象本质的过程中，一种从自然写实转向抽象的自觉选择。布兰库西的《熟睡的缪斯》（见上图），是受到其祖国罗马尼亚民间艺术家的启迪，也反映了当时多位艺术家对于原始主义（见342页）的浓厚兴趣。布兰库西以人体的局部来代表整体。他聚焦于人物的头部，认为那是人体构成部件中最富于表现力的地方。卵状的椭圆脸上，常见的具象特征都被高度简化。优雅的曲线代表鼻子与眉毛，而凹槽则表示闭合的眼皮。雕像的青铜表面被高度抛光，以效仿工业化人造产品的那种光滑形态。

布兰库西完全忠实于雕塑所用材料的天然本质，这也形成他作品构建方式的独特之处。他采用直接雕刻手段，也即在原初的整块材料上直接塑

大事记

1912	1913	1914	1915	1920	1922
版画家埃里克·吉尔转向雕塑创作，完成《母亲与孩子》。就像布兰库西一样，他也直接在石头原材料上雕刻。	布兰库西雕制《波嘉尼小姐》——五个版本中的第一个。这位年轻女士的胸像极端简洁，呈流线型，引起极大争议。	爱普斯坦完成《穿“凿岩机”金属盔甲的躯干》，他将之描述为“现在与未来都存在的有武装的险恶人物”。	亨利·戈蒂埃-波尔泽斯卡（1891—1915）投身一战，在故国法兰西境内阵亡。1918年，他在伦敦的寓所旧居中举办了纪念回顾展。	加勃写就构成主义的关键文章——《现实主义宣言》。宣言聚焦于将艺术从线条、色彩、体积和重量这些正统陈规中解脱出来。	詹姆斯·乔伊斯现代主义的小说文本《尤利西斯》与T.S.艾略特划时代的诗作《荒原》一同出版。

形。这在当时是革新创举，因为那时大部分雕塑都是采用间接雕刻法来构建，也即先制作模型，然后浇注成石膏像，再拿去给雕刻匠人加工成成品。布兰库西的直接雕刻法引发了一场雕塑革命，当代的雕塑家们也开始以大理石、石材和木材来直接雕刻形式简练的作品，这些作品都充分考虑到原材料的固有形态。直接雕刻法让雕塑家与原材料有了直接互动，雕塑表面也不再过度润饰，这让材料自身得以展示。雕塑最后再加以抛光，显露出原材料的色彩与纹理。最终的成品通常是抽象风格。忠实于原材料、原始主义元素的影响与直接雕刻构成了20世纪雕塑实践中不可或缺的特质。来自布兰库西的遗承也体现在很多后进雕塑家的作品中，比如雅各布·爱普斯坦爵士（1880—1959）的《雅各与天使》（1940—1941，见448页）。这座雕像用到的雪花石半透明，有着天然的大理石纹（脂肪纹），正好表现出了雕刻人像的肤色、肌肉与筋脉。

与布兰库西有着几乎同样影响力的现代主义雕塑家是巴勃罗·毕加索（1881—1973）。他的《吉他》（见右上图）独具匠心，以日常材料制成，形式上体现为金属片材和金属丝，而不是传统的石材或青铜。不过，让此作成为革命性创举的不仅限于他所选择的材料，还在于毕加索采用了立体主义（见388页）处理三维物体的基本原则——将物体形象分解为碎片化的平面，再加以重新组合。吉他共鸣箱上的发音孔是以一个外凸的圆筒来表示，而不是像实际乐器上的平面孔洞。

几年之后，在科学理论与对于工业材料钟爱有加的构成派（见400页）的影响下，俄罗斯雕塑家诺姆·加勃（1890—1977）研习出一种“立体几何”雕塑法。他在雕塑实验中尝试的材料多种多样，包括硬纸板、夹板、赛璐璐胶片、金属片材、玻璃、金属丝与塑料。加勃致力于通过描绘空间关系而非利用实体块材来创造雕塑的形制，因此其作品中物体的内部是对外敞开的，以此显示出具体的三维空间。他的这种做法完全背离了传统理念——雕塑应是一个封闭的块状实体。从1915到1920年间，加勃采用平面片材来构建半身胸像和造型作品，彻底创新了传统雕塑对于塑形主体的处理方法。他后来创作的《头像：作品2号》（见右下图）是将1915至1920年的作品之一进行放大处理制成。

及至20世纪30和40年代，雕塑已经更为抽象化与装饰风格化。英国雕塑进入一个异常丰富与创新的历史阶段，其中的代表为亨利·摩尔爵士（1898—1986）和芭芭拉·赫普沃丝女爵（1903—1975）等直接雕刻派雕塑家。摩尔、赫普沃丝和他们的朋友，以及加勃和埃里克·吉尔（Eric Gill，1882—1940）等雕塑界同仁都拥戴这种艺术风貌的变迁，他们之间也彼此影响。英国雕塑家前往欧洲游学，借鉴与吸收了诸如毕加索和让·阿尔普（1886—1966）等欧洲先锋派艺术家的技法与理念。摩尔鄙弃英国维多利亚时代的具象再现雕塑。他与立体主义有过短暂的“亲昵”，随后便继续创作现代主义作品，其抽象特质日益增强。他在材料、空间和形式诸方面的实验创新使他成为一种新品类造型雕塑在英国的开路



1924	1928	1932	1939—1940	1940—1941	1943
美籍日裔雕塑家野口勇（Isamu Noguchi，1904—1988）首次展出他的作品，材质为石膏与陶土。	摩尔接到第一个公共创作要约，来自伦敦地铁总部。赫普沃丝在英国首都首次举办个人展。	杜尚杜撰出“活动雕塑”一词来描述美国雕塑家考尔德新颖的悬吊作品。	西班牙雕塑家与金属工艺师胡里奥·冈萨雷斯（Julio Gonzalez，1876—1942）以其先锋派的《仙人掌男人：作品1号》在雕塑史上留下了深深的烙印。	爱普斯坦创作《雅各与天使》（见448页）。	纽约现代艺术博物馆举办考尔德作品回顾展，杜尚协助策展。



先锋。这些作品的线条隐喻了英国那起伏的丘陵地貌，而摩尔那浑然天成的雕塑也经常被安置在这片土地上。

摩尔的《侧卧像》（见上图）是其众多的同题作品之一。这座雕像完成于摩尔开始依据主题进行创作的时期，比如他采用最多的两个主题为“母与子”和“侧卧像”。摩尔的后半生都执迷于以不同的形式去反复表现这些主题。他对侧卧像的兴趣深受墨西哥查克莫雕像的影响。这种前哥伦布时代的土著石像描摹了一个斜躺的人形，头部向上抬起，身体转向一侧，手持一只盘子停驻在腰腹部。20世纪20年代初期，摩尔在巴黎卢浮宫的一场展览上首次见到查克莫雕像的石膏复制品。这尊《侧卧像》中，人物的头部小到不成比例。摩尔习惯于将雕像头部处理得很小，这样可以给雕像的躯干与四肢增加一种庞大的观感，并让观众的视线聚焦于雕像那巨大的身躯上。与加勃相似，摩尔也利用空间来营造形式。这里富于曲线美的女人体被塑造成一个天然的有机结构物，与自然环境谐调融合。

赫普沃丝在利兹艺术学院就读时与摩尔结识。和摩尔一样，她也为直接雕刻而振奋鼓舞，她的创作专注于抽象形式而非具象再现。以非洲拉各斯木雕刻而成的《空洞的形式（含手绘）》（见右页上图）典型地展示了她忠实于原材料的艺术倾向。以木料材质雕刻作品时，她充分考虑到木材原有的年轮，突出木材的天然有机形式。自20世纪30年代晚期开始，她在雕塑中对空间（孔洞）与材料块体（实心部分）之间的相互影响给予了极大的关注。洞孔的设计对于她的很多作品至关重要。通过在材料块体上凿出中心空洞，赫普沃丝利用洞中透射过的光线赋予她的作品以“生命力”。孔洞带来光与影的交互作用，这些光影同时也投射在作品表面，因而营造出新的抽象形状。根据不同时段投射在雕像上的光线，这些形状也会相应改变。光影投射变化的形状与雕像的原有曲线形式互为呼应。这样一来，雕像就能持续不断地获得新的生命，成为一件“活物”。

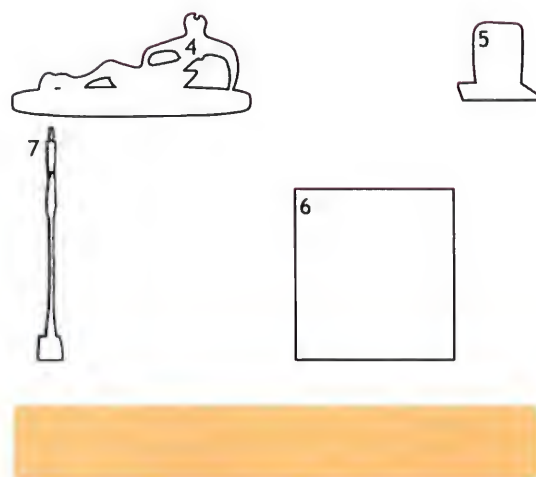
对形式不遗余力的精炼提纯直至本质是布兰库西作品的显著特征。这样的特征也可以用来定义瑞士雕塑家兼画家阿尔贝托·贾柯梅蒂（1901—1966）的雕塑作品。贾柯梅蒂曾经宣称他寻求表现的不是人物形象，而是这个形象投射的影子。加入超现实主义（见426页）的阵营后，贾柯梅蒂于20世纪40年代末期开始创作一种孤立的、刀片般扁平超薄并夸张拉长的人物形体，由此创立了他的招牌风格，《站姿女士》（见左图）便是这样一个例证。他早期的作品都形制小巧，后来他的雕像逐渐变大，但也越来越瘦长。虽然他的创作以真人为模特，在进行青铜浇铸之



前还先制作粘土模型，但最终出品的人物却如同幽灵幻影。他那鬼魂般的雕像没有肌肉组织，反映出二战之后存在主义哲学理念中的生之痛苦。贾柯梅蒂的女性雕像通常是伫立不动的，但他那些同样瘦长的男性雕像却都是行走姿态或正做出手势，比如《伸手指点的男人》（1947）。

在巴黎，受到彼埃·蒙德里安（1872—1944）抽象作品的启迪，亚历山大·考尔德（1898—1976）研创出以几何形状金属片、金属丝和杆状物建构而成的动感雕塑。这些作品色彩鲜亮，有的独立于地面，有的则悬吊在空中。1930年的一次巴黎旅行中，考尔德拜访了蒙德里安的工作室，对那里的环境布置——白色墙壁上装饰着颜色各异的矩形贴纸——难以释怀。他随后想到：“如果让这些彩色矩形动起来，一定很有意思。”动态雕塑并非新概念，与他之前的先辈雕塑家一样，考尔德起初也利用马达为雕塑提供动力——这种实践触发马塞尔·杜尚（1887—1968）于1931年首先使用了“活动雕塑”一词来指称这些作品，但考尔德后来领先开创了一种新潮流：用金属丝将雕塑悬吊起来，雕塑被风力和气流推动。

诸如《猩红手指》（见下图）这样的作品体现出考尔德试图成为“活动的蒙德里安”。此作只用了很有限的几种强烈色彩，另外还用了抽象形状，这种手法与蒙德里安绘制新造型主义油画所采用的策略很相似，比如蒙德里安的《黄蓝红构图》（1937—1942）。蒙德里安绘制相互交错制约的线条和被色块机巧地间隔开的白色区块，是为了营造一种视觉韵律，而考尔德则运用空间、光线和位移来同时营造视觉节奏与空间韵律感。考尔德让活动雕塑在空气中随风摆动，因此，这些雕塑如何和何时呈现动态就有了一种不可预见性。他的活动作品让雕塑这一原先基本上是静态的艺术形式得到宛如重生的创新诠释。**CK**



4 《侧卧像》（1938）

作者：亨利·摩尔

材料：铸铅

尺寸：14.5 cm × 33 cm

藏于美国纽约现代艺术博物馆

5 《空洞的形式（含手绘）》（1955—1956）

作者：芭芭拉·赫普沃丝

材料：拉各斯木、部分笔绘

尺寸：90 cm × 66 cm × 65 cm

藏于美国纽约现代艺术博物馆

6 《猩红手指》（1945）

作者：亚历山大·考尔德

材料：金属片材、金属丝、颜料

尺寸：216 cm × 241 cm × 104 cm

藏于美国纽约考尔德艺术基金会

7 《站姿女士》（1948）

作者：阿尔贝托·贾柯梅蒂

材料：青铜手绘

尺寸：166 cm × 16.5 cm × 34 cm

藏于美国纽约现代艺术博物馆

《雅各与天使》 1940—1941

作者：雅各布·爱普斯坦 1880—1959



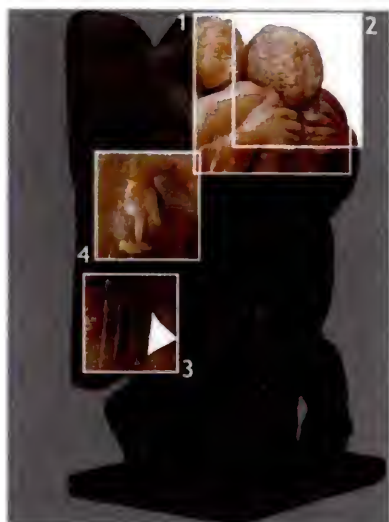
材料：雪花石

尺寸：214 cm × 110 cm × 92 cm

藏于英国泰德利物浦艺术馆

雅各布·爱普斯坦爵士的这件作品取材于《创世记》的一个故事：以撒欺骗父亲亚伯拉罕赐予自己本应属于哥哥以扫的长子继承权，雅各（以撒别名）随后开始担心自己性命难保。他向神祷告，一个神秘的人物应声降临在他面前。雅各紧紧抓住神秘人，恳求他助自己获得救赎；神秘人竭力挣脱，两人拉扯缠斗了一整夜。根据大部分的故事版本，天亮时，与雅各缠斗的神秘人显露身份，为一位天使。因雅各坚忍不放弃，天使赐福予他，为他更名，叫作“以色列”。雅各随之意识到他夜间是在与神抗争。

爱普斯坦的雕像描绘了雅各几乎要放弃抗争的那一瞬间。雕塑家爱普斯坦相信雕像成品的形制主要应由原材料的天然质地来决定，他直接在大块雪花石上雕刻这件作品。半透明石材上自然分布掺杂着的棕色与粉红便于表现人体的筋脉与血管。对这件作品的解读诠释是多种多样的。两个缠斗者抱紧的姿态中有着同性之爱的嫌疑。从两人的姿势看，天使可能是拥抱着雅各、扶持着他，或者是在力量上制伏雅各。这座雕像也代表爱普斯坦的挣扎与抗争：作为艺术家，他渴望创造，但同时又要向当代社会妥协以得到认同——在其艺术生涯早期，他的裸体雕像被指斥淫秽色情。爱普斯坦是一位移民至美国的波兰裔犹太人之子，再加之《雅各与天使》创作于二战期间，因此雕塑家也可能是在暗指犹太人当年所经受的痛苦挣扎。**CK**



聚焦



1 性爱的泛音

这件作品有着确定的性爱内涵，两个主体的姿势疑似亲吻。策展商人查尔斯·斯坦福买下此作，在英国、美国与南非巡展时，注明展览“仅对成人开放”。斯坦福甚至承诺：如果观众进场后发现此作不足以令人震撼，买票的钱可原数奉还。



4 大腿与手

粗壮的大腿、粗大的手与人物那矮壮的身材形状都透露出雕塑家受到原始主义（见342页）的影响，而不是像古典和文艺复兴雕塑的理想化人体那样，让作品表现出优雅的韵律感。与巴勃罗·毕加索等艺术家一样，爱普斯坦也受到非洲艺术的启迪。



2 雅各

与之前艺术家对此主题的演绎大不相同，爱普斯坦将雅各呈现为一个弱小的形象，天使屈蹲的身姿更强化了雅各的弱小。雅各双臂下垂，表示他已精疲力竭。他看上去并不具有英雄气概，而是卑微弱，只有神的恩惠荣光才能将他救赎。



3 天使之翼

雕像是用一大块雪花石直接雕就，从天使翼翅的长度可看出石材一侧的原样。爱普斯坦支持和倡导在石材上直接雕刻，而不用预先制备小模型。这种雕刻方式经常会让雕像表面呈现出材质的原有状态，出现瑕疵与缺陷，但这些特点被作为成品的组成部分加以保留。

作者传略

1880—1912

爱普斯坦首先在纽约，后又在巴黎求学，卢浮宫的展品激发了他对古代艺术的强烈关注。他的早期作品——伦敦的不列颠医学协会大楼的墙饰设计（1908）与巴黎拉雪兹神父公墓的奥斯卡·王尔德墓地雕刻（1912）——要么被大肆改造，要么就遭受层层审核。

1913—1925

战争威胁带来的焦灼感促动爱普斯坦创作《凿岩机》（1913—1915），其呈现出的形象类似于“弗兰肯斯坦（科学怪人）创造的魔怪，是我们自己制造的机械怪物，自寻灭亡”。他的雕塑《瑞玛神》被安置在伦敦海德公园，一位气愤难当的游客以油漆涂抹了雕像。

1926—1941

从20世纪20年代起，爱普斯坦日益专注于青铜胸像创作。与他的大型作品相反，这些小雕像受到热烈欢迎。《雅各与天使》饱受争议，被当作一个挑衅观众的刺激卖点与其他作品一起巡展。

1942—1959

1956到1958年间，受英国考文垂大教堂邀约，爱普斯坦完成了艺术生涯中最后一部重要的作品《圣米迦勒与魔鬼》。

1940

1950

1960

1970

抽象表现主义 (p.452)

- 《无题 (白红底色紫黑橙黄)》| 马克·罗思科 (p.456)
- 《蓝棒, 作品11号》| 杰克逊·波洛克 (p.458)

欧洲具象绘画 (p.460)

- 《对十字架的三项研究》| 弗朗西斯·培根 (p.464) ●
- 《良宵一夜付东流》| 乔治·巴塞利兹 (p.466) ●
- 《女孩与白狗》| 卢希恩·弗洛伊德 (p.462)

欧洲抒情抽象派 (p.468)

- 《尼斯》| ● 尼古拉斯·德·斯塔尔 (p.470)

非洲艺术 (p.472)

东亚艺术 (p.476)

波普艺术 (p.484)

- 《二十个梦露》| ● 安迪·沃霍尔 (p.488)
- 罗伊·利希滕斯坦 (p.490) | ● 《空中火力》

艺术摄影的兴起 (p.492)

新现实主义 (p.496)

- 《世相奇观之活体绘画》| 伊夫·克莱因 (p.498)

观念艺术 (p.500)

- 《一张椅子或三张椅子》| 约瑟夫·科苏斯

装置艺术 (p.504)

- 《便携战争纪念馆》| 艾德

拉丁美洲艺术 (p.508)

行为艺术 (p.512)

- 《街头跟踪流水账》|

贫穷艺术 (p.516)

- 《地图

极简主义 (p.520)

- 《钢锌平面》| 卡尔·

欧普艺术 (p.524)

- 《流》| 布丽姬特·莱利 (p.526)

录像艺术 (p.528)

地景艺术 (p.532)

极端写实主义 (p.536)

澳洲土著艺术 (p.540)

数码艺术 (p.548)

城市艺术 (p.552)

印度艺术 (p.560)

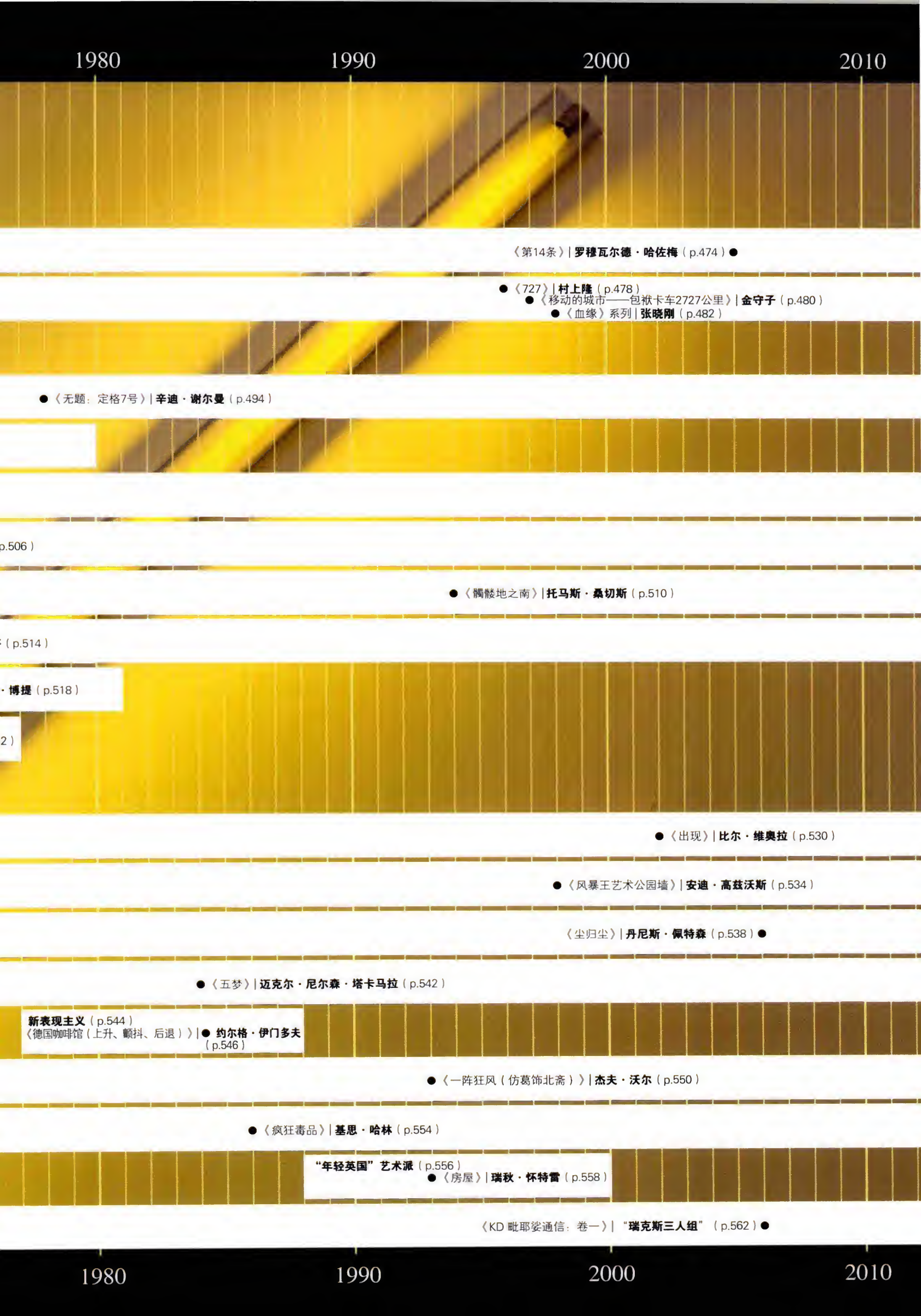
6 | 1946年至今

1940

1950

1960

1970



1980

1990

2000

2010

《第14条》| 罗穆瓦尔德·哈佐梅 (p.474) ●

- 《727》| 村上隆 (p.478)
- 《移动的城市——包袱卡车2727公里》| 金守子 (p.480)
- 《血缘》系列| 张晓刚 (p.482)

● 《无题：定格7号》| 辛迪·谢尔曼 (p.494)

p.506)

● 《觸髅地之南》| 托马斯·桑切斯 (p.510)

(p.514)

· 博提 (p.518)

2)

● 《出现》| 比尔·维奥拉 (p.530)

● 《风暴王艺术公园墙》| 安迪·高兹沃斯 (p.534)

《尘归尘》| 丹尼斯·佩特森 (p.538) ●

● 《五梦》| 迈克尔·尼尔森·塔卡马拉 (p.542)

新表现主义 (p.544)
《德国咖啡馆 (上升、颤抖、后退) 》| ● 约尔格·伊门多夫 (p.546)

● 《一阵狂风 (仿葛饰北斋) 》| 杰夫·沃尔 (p.550)

● 《疯狂毒品》| 基思·哈林 (p.554)

“年轻英国”艺术派 (p.556)
● 《房屋》| 瑞秋·怀特雷 (p.558)

《KD 毗耶娑通信：卷一》| “瑞克斯三人组” (p.562) ●

1980

1990

2000

2010

抽象表现主义



- 1 《人类，英勇而崇高》（1950—1951）
作者：巴奈特·纽曼
材料：布上油画
尺寸：242 cm × 542 cm
藏于美国纽约现代艺术博物馆
- 2 《妇女，作品1号》（1950—1952）
作者：威廉·德·库宁
材料：布上油画
尺寸：193 cm × 147 cm
藏于美国纽约现代艺术博物馆
- 3 《桥》（约1955）
作者：弗朗兹·克莱恩
材料：布上油画
尺寸：208.5 cm × 138.5 cm
藏于美国纽约州尤迪克市芒森—威廉姆斯—普罗科特艺术学会

“抽象表现主义”这个概念于1919年首次出现在德国杂志《暴风》（*Der Sturm*）中，用来描述德国表现派（见378页）的非具象作品。1946年，在为《纽约客》杂志撰写的文章中，美国艺术评论家罗伯特·柯茨（Robert Coates，1897—1973）使用了这个词来描述活跃于20世纪40年代到60年代的一群美国艺术家的抽象作品。这些作品风格各有千秋，但都致力于一种情绪传达或表现的效果。这些艺术家主要生活在纽约，因此他们又被称为“纽约画派”。20世纪早期，巴黎居于艺术世界的核心地带，但随着二战期间大量艺术家逃离欧洲，法兰西首都的艺术优势也宣告终结。纽约迅速走向前台，取代巴黎成为先锋派艺术中心。1951年于现代艺术博物馆举办的“美国抽象绘画与雕塑”展览进一步巩固了抽象表现主义运动作为一股主要艺术势力的声誉。

与抽象表现主义相关的很多艺术家于20世纪30年代便确立了自己的事业根基。这部分是得益于当年的“联邦艺术计划”——美国政府资助的一个项目，致力于提升艺术家在社会生活中的角色地位。这个项目经常要求画家进行壁画创作，抽象表现主义画家们由此形成惯性，随后的几十年间也继续绘制大型作品。艺术家们还期望赢得国际范围内的认可，因此有些受联邦计划资助的画家对手头上的项目持叛逆态度，因为这些项目多少都有着指令性的规范，比如官方要求画家以社会现实主义的风格来创作。艺术家们也拒斥美国当时占主流地位的绘画风格，也即精确主义和现实主义（见364页）——通常都是以浪漫化和民族主义的方式去描绘美国的城市与乡村场景。新一代的艺术家们试图开发出一种更抽象的绘画语言，这

大事记

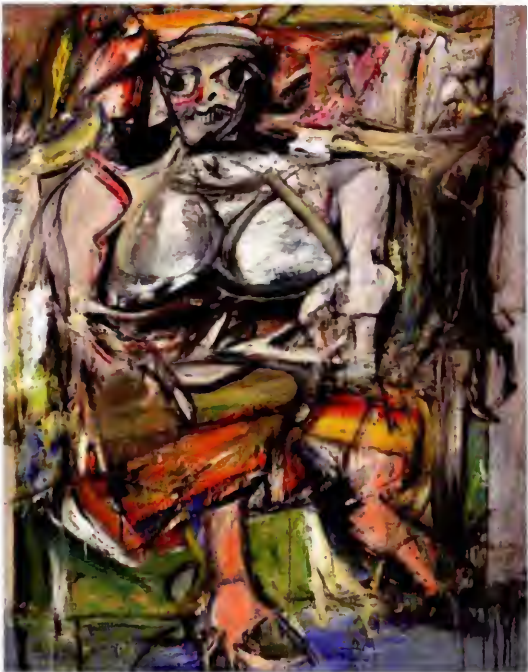
1946	1947	1948	1948	1948	1950
艺术评论家罗伯特·柯茨发表在《纽约客》杂志的文章中用到“抽象表现主义”一词。	波洛克将画布直接固定在画室地板上，将颜料倾注、滴溅、挥洒在画布上，创作出他的首幅滴溅画作。	罗思科、纽曼与马瑟韦尔在纽约协作，共同创立了“艺术家主题画派”，致力于推进在抽象艺术中注入意义。	纽曼的文章《崇高就是现在》发表在《虎眼》杂志上——这本期刊由艺术家们供稿，主要也是面对艺术家读者。	纽曼开始其色块“区划”绘画，以细长的垂直线条来隔开不同的色块区域。	库宁开始他的《妇女》系列创作。这个系列标志着他转向具象再现图像，而很多抽象表现主义画家都尽力回避具象绘画。

种新语言部分地借鉴了欧洲的先锋派前辈。这种艺术抱负在杰克逊·波洛克（Jackson Pollock，1912—1956）的早期作品中就已经表现得相当明显，比如他的《鸟》（约1938—1941）就采用了野兽派（见370页）、立体主义（见388页）与未来派（见396页）这些欧洲艺术运动中常用的绘画手法——图像空间扁平化及稚拙天真的色彩处理方案。

抽象表现主义还从超现实主义（见426页）那里汲取灵感，并试图将卡尔·荣格（1875—1961）与西格蒙德·弗洛伊德（1856—1939）有关神话、记忆和潜意识的精神分析观念融入他们的绘画中。二战爆发后，很多超现实主义艺术家来到美国，不少画廊与博物馆为他们举办作品展。超现实主义艺术运动强调了激进主义观念的社会化关联与技术表现形式，美国艺术家们从中得到启迪，并形成自有的艺术风格来对超现实主义做出回应。

20世纪40年代后期，抽象表现主义获得更大的发展动能，有两种粗放的绘画风格成型。第一种风格强调绘画笔触自身的表现力，荷兰裔移民威廉·德·库宁（1904—1997）的《妇女，作品1号》（见右上图）便是一例。这是画家于1950到1955年间完成的一系列六幅妇女画像之一。六幅作品都采用急促、残缺断续的笔法来构建，所呈现的人物面目凶狠，因此令人关注。库宁之类（受神灵驱使）的“行动”画家从超现实主义提倡的自发天启式自动创作中受到启发，并力图揭示隐匿在艺术家潜意识中的真相。他们的创作跳过了有意识的思维决策过程，直接以神灵附体般的粗狂写意笔触来完成。波洛克也用这种方式进行绘画实验，但日渐转向对线条的探索。1947到1952年，他创作的“满幅图纹”的系列作品彻底体现了其艺术野心的极限。他将未经涂底色预处理的、甚至是未完全拉伸绷紧的画布在画室地板上铺开，然后慢慢围绕画布移动，偶尔还横穿过画布，同时将颜料滴注、泼溅、甩洒在画布上。《蓝棒，作品11号》（1952，见458页）便是这种绘画手段所营造出的效果的一个例证。弗朗兹·克莱恩（Franz Kline，1910—1962）对线条也很感兴趣，但诸如他的《桥》（见右下图）之类的作品看起来则比波洛克的画作更像是书法，因为他那即兴挥洒的笔触将画面的正负空间（明暗远近）都混淆合并了。

第二种抽象表现主义绘画风格与“行动”画家的策略恰好相对立。他们拒绝在画布上到处画满斑驳的色彩图案——这些图案意在指示创作者内心深处的状态——而是力图尽量净化他们的画布，完全消除来自外部世界的景物细节，让观众仅仅“在对纯粹空间的感知中体会到自身的存在”，巴奈特·纽曼（Barnett Newman，1905—1970）便是这一派别的典型。纽曼的一幅作品原题为拉丁文*Vir Heroicus Sublimis*，译为英文即《人类，英勇而崇高》（见左页）。纽曼及其同仁从“崇高”这一理念——18世纪哲学家埃德蒙·伯克（1729—1797）在专著里曾详细论述——中汲取灵感，以这一主题来引导和构建他们的艺术实践。纽曼力图创造一种艺术，能让观众产生形而上的精神感召与升华体验。《人类，英勇而崇高》



1953	1959	1961	1965	1966	1967
纽约现代艺术博物馆收购德·库宁的《妇女，作品1号》，让这幅作品得到了更广泛的关注。	波洛克的“行动”绘画极大地影响到艾伦·卡普洛（1927—2006），艾伦在纽约编排了第一场由公众加入和参与的“即兴偶发”演出。	抽象表现主义雕塑家大卫·史密斯（1906—1965）开始“库比”（Cubi，立方）系列，这是一种大尺寸的几何形钢结构雕塑。	展览“决定之年——1943至1953年”展出了德·库宁、纽曼、波洛克和其他知名抽象表现主义艺术家的作品。	马瑟韦尔为波士顿的约翰·F.肯尼迪联邦大楼完成一幅壁画。为避免他人对作品妄加推测，他直接解释道：“这幅壁画是完全抽象的。”	纽曼的三座《破裂方尖碑》之一被安置在休斯敦的罗斯科小教堂前面。



4 “忿怒者”，美国抽象表现派艺术家为《生活》杂志拍的合影

由尼娜·丽恩摄于1950年。其中有威廉·德·库宁（后排左一）、杰克逊·波洛克（中排左三）、罗伯特·马瑟韦尔（中排右二）、巴奈特·纽曼（前排中）与马克·罗思科（前排右一）。

5 《庞贝》（1959）

作者：汉斯·霍夫曼

材料：布上油画

尺寸：214 cm × 133 cm

藏于英国伦敦泰德艺术收藏馆

6 《西班牙共和国哀歌，作品第108号》（1965—1967）

作者：罗伯特·马瑟韦尔

材料：布上油画

尺寸：208 cm × 351 cm

藏于美国纽约现代艺术博物馆

是他的艺术生涯中体现这一创作意图的最大幅作品，色彩空间广阔，视野非常饱满，让观众产生被画面色彩淹没包容之感。艺术评论家克莱蒙特·格林伯格（1909—1994）把这第二种抽象表现主义风格称为“大色域绘画”，拉脱维亚裔艺术家马克·罗思科（1903—1970）于1949年创作的《无题（白红底色紫黑橙黄）》（见456页）便属于这一类别。

大色域绘画最初的理论家之一为德国艺术教师和画家汉斯·霍夫曼（Hans Hofmann, 1880—1966），他曾在巴黎与罗伯特·德洛奈（1885—1941）等先锋派艺术家共事，后于1932年移民美国。他后期作品的典型代表是《庞贝》（见右页上图），其一大明显特征就是将色彩明艳的矩形在画面上并置，但给观众的视觉印象是这些矩形色块被安置在远近不同的空间中；这种形状与色彩的部署组合着意于在观众心中引发一种心神宁静感和空间距离感。

有些抽象表现主义艺术家同时实验运用“行动”画派的写意表现笔触与大色域绘画的大块饱满色彩；罗伯特·马瑟韦尔（Robert Motherwell, 1915—1991）的作品便是如此，可参见他的《西班牙共和国哀歌，作品第108号》（见右页下图）。这一主题的系列创作始于1948年，共有140多幅；整个系列的构图特征体现为泼墨状的椭圆黑色块与垂直排列的白色矩形。马瑟韦尔在这个系列中试图传递西班牙内战之后人类世界所体验到的失落与缺损感；画中的椭圆黑色块，在形态上类似于斗牛中所展示的被屠杀公牛的睾丸。

有一种观点认为抽象表现主义绘画没有意义，只关注于绘画技术的激进突破与追新求异；这种看法让正统艺术体系对抽象表现主义嗤之以鼻，将其视为儿戏。1950年，纽约大都会艺术博物馆有意扩充当代艺术藏品，并组织了一场经评审团审核遴选出的作品展。二十八位艺术家联名给馆长写了一封信，表示抗议。这封信指责博物馆方面所委任的评审团

是由对“先进艺术”，尤其是对抽象表现主义怀有敌意的评论家组成。摄影师尼娜·丽恩（Nina Leen，约1909—1995）集结了抗议信签名者当中的十四位进行合影（见左页图），这些人后来被称为“忿怒者”。不过，颇有反讽意味的是，关于抽象表现主义的误解或偏见部分地是源于格林伯格——他是与这个流派联系最紧密的艺术评论家，力推这种风格并成为抽象表现主义的非正式发言人。格林伯格的艺术评论偏向于强调艺术作品的形式特性，因而忽略了或拒绝阐释作品的潜在意义。保守派评论家倾向于坚持认为艺术的内在含义需要以可辨识的主题来实在具体地呈现，因此格林伯格着重于作品形式的艺术批评方式缩小了抽象表现主义的受众面。

不过，另有一些评论家对抽象表现主义做出了与上述看法相异的反应。哈罗德·罗森伯格（Harold Rosenberg，1906—1978）宣称，在抽象表现主义的语境中，画家的画布变成“一个舞台，艺术家置身其中进行表演”。罗森伯格将绘画行为阐释为一种心理戏剧，倡导与推广“艺术家作为单一个体”的理念——这一理念在存在主义哲学中已经有过表述。很多抽象表现主义艺术家成长于美国在政治上奉行孤立主义的历史时期，最初的抽象表现主义者试图对人们理解艺术家个体角色的条件（概念基础）进行重新思考。抽象表现主义对于艺术自由的努力后来与右翼的个人主义和政治上的极端保守主义产生牵涉，这场艺术运动的声誉因而不幸受到损害。抽象表现主义的自由理念被用作宣传工具，来对抗共产主义——共产主义以社会现实主义绘画作为其艺术表达途径。

抽象表现主义的发展动能、这一艺术运动在审美上和知性探索方面所抱持的追求的广度，还有现代主义的发展势头等（薄弱）因素都被证明限制了抽象表现主义的继续成长。抽象表现主义的终结源自该流派内部相互抵触的艺术价值标准与艺术特质，也缘于这样一个事实：下一代艺术家们已经迫不及待地要摧毁与摆脱抽象表现主义那刻意可感甚至花哨的图像修辞手段，他们已然转而去关注不同的艺术热点事项与文化情境。**CS**



《无题（白红底色紫黑橙黄）》 1949

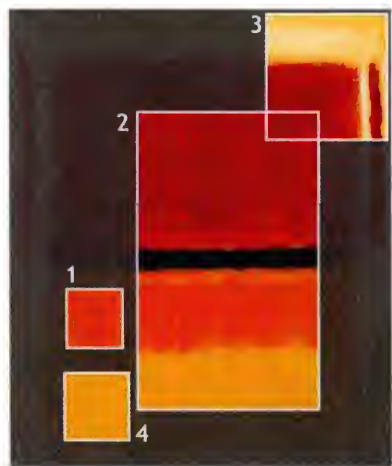
作者：马克·罗思科 1903—1970



材料：布上油画

尺寸：207 cm × 167.5 cm

藏于美国纽约所罗门·R.古根海姆博物馆



马克·罗思科绘制《无题（白红底色紫黑橙黄）》时，正达致其艺术的成熟期，作品在视觉风格上高度地微妙精细而且独树一帜。他放弃在作品中指示出任何可辨识的影像，因此画面的表现力就在于一系列明亮色彩矩形并置排列所带来的视觉效果。这幅画与罗思科于20世纪40年代晚期创作的很多作品类似，在尺寸比例上比正常人体要更大一些，这就改变了画作与观众之间的关系。画面的色块看上去仿佛略微悬浮在画布载体的前方，画幅的这种尺寸对营造此番视觉印象起到了一定作用。罗思科完全清楚他的作品在当时所具有的感染力。他在1951年说道：“选择绘制大尺寸画幅，精确地说，是因为我想与画作非常亲近，让作品更具人性气息。画小幅作品是将自己置于（绘画）体验之外，而画大幅作品时，你也置身于画作之中。”罗思科的精神个体沉浸、融合于画面之中，这种追求完全是通过他对于色彩高度敏锐的——甚至可以说是超自然的——掌控才得以实现。CS

聚焦



1 橙色

这片橙色区块将画面中心的两个主要部分连缀在一起。画面上部重浊不透明的红色仿佛流淌渗透进画面底部的透亮黄色，罗思科以此在上下两部分色块之间呈现出一块半透明的连接带。这既是物理空间上，也是视觉光学感观上的连接。



4 黄色

光亮的黄色与红色相结合，构成画面的中心影像。罗思科运用这些色彩时，并非只是将色彩用作其他主体图像的“皮肤”或“外衣”，而是专注于强烈、纯净的色彩自身。这种纯色可让画布本身的色彩闪耀，而不只是反射或者吸收外部的投射光。



2 黑色

水平的黑长条将画面一分为二。黑条的作用是将上半部分的红色与下半部分隔开，而下半部分一定程度上看起来仿佛是上方红色块的投射倒影。这条黑线也将上半部分相对均匀平滑的色彩与下方更明显变化的笔触区分开来。罗思科的绘画强调形状、线条，还有最重要的——色彩。他将这些作为画面的基本特质来加以运用，而且完全倚重于这些元素自身，而不是将其当作具象再现的手段。



3 白色与红色

画面主体环绕的白色构成一个框架，并进一步强化了中间色彩的色度值（色彩品相）。同时，白色框左右流动红色又强化了这一圈白色边框。结果，整个画面影像看起来仿佛悬浮在一片中性色背景上。

作者传略

1903—1935

马克·罗思科生于俄罗斯，原名马库斯·罗思科维茨，1913年移民至美国。1933年于纽约的当代艺术画廊举办首次个展。1935年，与“画廊派”其他成员一起创立了“十人小组”，这是一个松散的进步艺术家团体。

1936—1945

公共事业振兴管理局于1936年聘请罗思科为联邦公众建筑绘制装饰画。1938年入美国籍。1945年在“本世纪艺术画廊”举办展览；此画廊由佩姬·古根海姆经营，于1942到1947年运营。

1946—1952

1948年，罗思科与巴奈特·纽曼、威廉·巴齐奥第（William Bazotes, 1912—1963）、大卫·赫尔（David Hare, 1917—1992）和罗伯特·马瑟韦尔在纽约一起创立“艺术家主题画派”，探讨什么样的主题更符合当代艺术家的创作。1952年在纽约现代艺术博物馆举办的“美国十五人”展览上，与其他抽象表现主义艺术家共同参展。

1953—1970

1958年的威尼斯双年展上，罗思科有作品展出；他还为纽约的四季酒店餐厅创作系列绘画。1961年，在现代艺术博物馆举行个展，展览直接命名为“马克·罗思科”。1964年，应约为得克萨斯州休斯敦的一座小教堂绘制系列壁画。

《蓝棒，作品11号》 1952

作者：杰克逊·波洛克 1912—1956

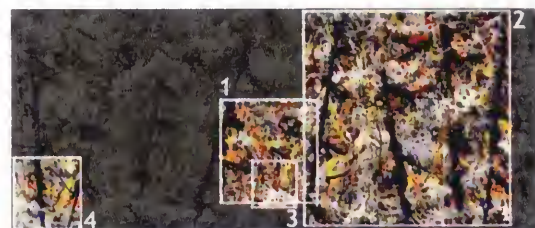


材料：布上油彩、釉彩、带玻璃碎渣的铝粉漆
尺寸：213 cm × 489 cm
藏于澳大利亚堪培拉澳大利亚国立美术馆

杰克逊·波洛克的这幅作品完成于他艺术生涯的过渡期，标志着他从之前的一种创作媒介上完全采用滴洒方法作画的阶段——在1950年左右达致高峰期——向着一种开始包含些许具象元素的风格转换。波洛克的“滴洒”画法决定了要将创作的支持媒介——于他而言就是一块未用画架绷紧拉伸的画布——放置在画室地板上，然后再将色料滴溅、倾注，有时候还要挥洒在画布上。对于旁观者来说，他的这种绘画动作简直类似于舞蹈。在波洛克的早期作品中，他倾向于使用有限的几种自然色调的色彩，比如创作于1950年的《秋之韵律，作品第30号》中就只用到了黑、褐、白和灰绿色。而《蓝棒，作品11号》中，则包括了更锐利、如电光般更刺激的色彩，比如画中八根蓝“棒子”本身所用到的蓝色。

尽管波洛克的作画技法让他的创作看上去很随意，但他强调画中的任何一部分都是经过深思熟虑才创作的，他声称“根本没有意外偶然的随性成分”。波洛克相信面对他的绘画细察沉思可让观众达致对现代世界私人化的和无意识的深层反馈。波洛克的早期作品倾向于让观众进行开放式的自由解读，而这里重复出现的“棒子”则是在一片背景上呈现出一种简略概要的具象影像，这与波洛克之前的风格相比是一种创新，意在引发观众进行更具体的联想——比如它可以是摇动的树木或桅杆。根据波洛克的观点，观众应该被动消极地欣赏画作，要做的只是“试着去接受画作所能够提供给你的信息”。FR

图像局部示意





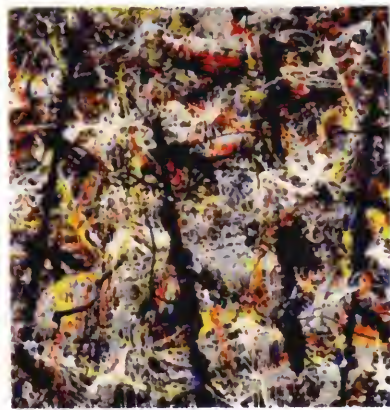
1 交织的色彩

波洛克让粗细不等的色彩线条在画面上相互穿透，用不同色彩的瓷漆线从不同的角度来交汇，仿佛蜘蛛结网。他精心建构了一个多层次的紧密布局的网络，其中的色彩与线条互动关联。



3 绘画技法

美国诗人弗兰克·奥哈拉曾经对波洛克的绘画评价道：“对于波洛克的绘图技法，无论怎样夸赞都不为过。他有一种惊人的能力，当他把线条画得细长时，就加速了线条动态；画得粗重时，线条动态就减速。”即使是在那些看上去似乎随意偶然画出的图像中，这种技法也很明显。



2 直线条元素

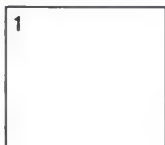
在快速挥洒滴注而成的线条网络之上，波洛克又最后添加了组成画面的结构性要素——“蓝棒”。这些直线经过更多的思虑酝酿，绘制方式也相对传统。这些蓝色条痕并不直接进入背景图层，因为蓝棒是在背景图层完全干燥后才画上去的。



4 任意随性的图像边缘

波洛克将画布平铺在地板上然后开始绘制，因此画面没有事先确定的边缘——画布完成，固定到框架上后图像边缘才形成。我们所见的图像只是画家“行动”绘画成果的中心部分，图像四角与边缘可任意取舍，离中心可近可远。

欧洲具象绘画



- 1 《讨论》（1959—1960）
作者：雷纳托·古图索
材料：布上蛋彩、油彩、混合材料
尺寸：235 cm × 253 cm
藏于英国伦敦泰德美术馆
- 2 《迭戈坐像》（1957）
作者：阿尔贝托·贾柯梅蒂
材料：布上油画
藏于法国巴黎梅格基金会
- 3 《J.Y.M头像》（1973）
作者：弗兰克·奥尔巴赫
材料：布上油画
藏于英国谢菲尔德美术馆与博物馆托管中心

尽管二战之后的数年间，抽象艺术在欧洲被广泛接纳，具象派画家通常还是倾向于描绘可辨识的图像与事物。针对当代人物及其身处的环境，他们绘制出富于挑战性与质疑精神的图像，他们对图像主体的处理方式通常不动声色、淡漠客观，有时候则略带诗意或者冷酷残忍。与具象绘画关联紧密的艺术家包括弗朗西斯·培根（Francis Bacon，1909—1992）、卢希恩·弗洛伊德与弗兰克·奥尔巴赫（Frank Auerbach，生于1931）。他们的作品大都具有与抽象派绘画同样的实验性质：不仅积极尝试各种不同的绘画风格，还探讨有关绘画应该呈现什么题材以及如何呈现的各种理论。培根对绘画主题的表现最富于争议，因为他的作品着重呈现不安的，有时候还是狂暴的人物形象。这些人物处于悲恸、绝望、孤立或压抑等各种情绪状态中。在《对十字架的三项研究》（1962，见464页）中，他将图像主体呈现为大块的生肉。

对一些艺术家而言，具象绘画是可以解析社会与政治现实的唯一的艺术风格。意大利共产主义画家雷纳托·古图索（1911—1987）在其作品《讨论》（见上图）中结合了绘画与拼贴，以此表现当时历史阶段有关艺术与政治的热烈争论。他的作品经常因主题而引发争议，《十字架》

大事记

1944	1947	1948	1950	1951	1951
培根完成《对十字架基座上人物的三项研究》，他后来评说此作是他绘画生涯的起点。	从事绘画十二年，贾柯梅蒂首次展出作品。他也是从这一年开始创作那独具特色的高瘦细长的雕塑。	萨特在一篇题为《寻找绝对》的随笔中评述贾柯梅蒂的作品。	科索夫开始上庞伯格讲授的艺术课，其同学中就有奥尔巴赫。两人都受到庞伯格艺术风格的深远影响。	塔斯里茨基的《回击》在巴黎展出，引起广泛的愤慨声讨。尽管塔斯里茨基抗议，这幅作品依旧被从展厅撤下。	弗洛伊德完成两幅重要的具象绘画——《帕丁顿室内》和《女孩与白狗》（见462页）。他因此而成名。

(1940—1941) 谴责战争的恐怖，将耶稣描绘为人类经受苦难的象征，结果遭到梵蒂冈的强烈抨击。古图索是毕加索(1881—1973)的朋友之一，其《十字架》受到毕加索《格尔尼卡》(1937，见434页)的影响；他还借鉴立体主义(见388页)手法为图像增添力度。法国共产主义画家，比如安德烈·弗热隆(1913—1998)与鲍里斯·塔斯里茨基(Boris Taslitzky, 1911—2005)，也引发了一定争议：塔斯里茨基的《回击》(1951)描绘了武装警察攻击罢工的码头工人，1951年在巴黎首次展出时被强行撤下；弗热隆的《大西洋文明》(1953)抨击了美国对欧洲政治与文化的影响。德国艺术家乔治·巴塞利兹(生于1938)创作了诸如《良宵一夜付东流》(1962—1963，见466页)等作品，是对德国在二战中所扮演的角色的回应。他的作品让德国具象绘画在20世纪60年代保持活跃，还对20世纪80年代德国新表现主义(见544页)的年轻一代艺术家带来巨大影响。新表现主义者被称为“野蛮青年”。

在英国，约翰·布拉比(1928—1992)和杰克·史密斯(生于1928)等具象派画家以“激进现实主义”著称，这个流派注重描绘劳工阶层的日常劳作。瑞士出生的画家兼雕塑家阿尔贝托·贾柯梅蒂(1901—1966)在巴黎创作，曾经是超现实主义(见426页)团体的一员。他对人性持有截然不同的观点。他的肖像将人物呈现为根本上是孤立的，隔绝于社会之外。这种理念与让-保罗·萨特(1905—1980)倡导的存在主义哲学有着紧密关系；萨特本人也是一位雄辩的艺术评论家。贾柯梅蒂的肖像原型通常局限于特定的家庭与朋友圈中，其中包括他的兄弟迭戈，可参见《迭戈坐像》(见右上图)。这些肖像都以多重表现主义样式的笔触建构而成，这些笔触也揭示了画家自身缺乏安全感的内心情绪。弗洛伊德也喜欢为他熟知的人画像，其中包括出现在《女孩与白狗》(1950—1951，见462页)中的他的首任妻子姬蒂。他的艺术敏感集中于对肖像肌肤色调的描绘。他创作的那些裸体肖像传递了一种在20世纪裸体绘画中罕见的浓重的紧张感。

英国画家大卫·庞伯格(1890—1957)以其艺术教学启迪了为数不少的具象派画家。他与贾柯梅蒂抱持着同样的信念，也即一幅画从来都无法完全完成。他教导学生说艺术家对于世界的感知并非视觉细节的简单累积，其他的理解与感受也在绘画中起到一定作用；画家必须描绘出他的整体感受，而不仅仅是将感受中的一部分累加在一起。庞伯格最出名的徒弟有莱昂·科索夫(生于1926)和奥尔巴赫。这两人都以厚涂画法著称，浓厚的颜料与扰动焦灼的图像表面反映出他们强烈的情绪能量。与贾柯梅蒂和弗洛伊德一样，奥尔巴赫通常也画朋友的肖像。他不是从草图画起，也不画基底图稿，而是在绘画的每一个阶段倚赖于他的模特去重复之前的姿势。《J.Y.M头像》(见右下图)中所出现的人物头部后仰的姿态是奥尔巴赫常画的姿势之一。JGS



1953	1954	1956	1957	1958	1965
杰克·史密斯的《母亲给孩子洗澡》描绘了一位贫困的妇女在厨房洗涤水槽中给孩子洗澡，引致“厨房洗碗池现实主义”(即“激进现实主义”)这一概念的诞生。	布拉比赢得艺术奖学金赴意大利游学。此行印象平平，他返回英国，认定艺术灵感所需的一切尽在自己身边。	奥尔巴赫在伦敦的“美术画廊”举办首次个展。	庞伯格去世，他对其作品给具象派绘画带来的巨大影响并无明确意识。	弗热隆的《萨基特屠杀III》暗示法国与68位平民的死亡有涉，法国政府大为恼火。	科索夫绘制《女人卧病在床，家人围绕》。素材取自画家的个人经历，但构图借鉴了阿尔布雷希特·丢勒的雕刻版画。

《女孩与白狗》 1950—1951

作者：卢希恩·弗洛伊德 1922—2011



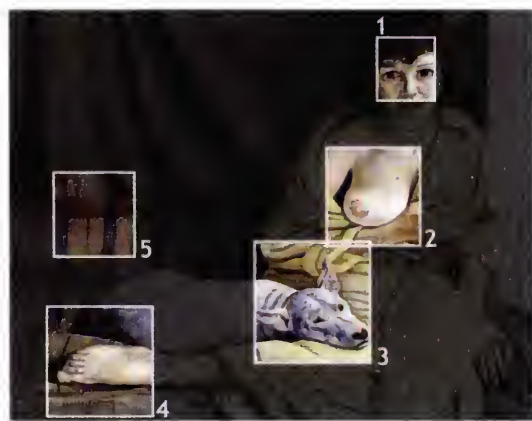
材料：布上油画
尺寸：76 cm × 101.5 cm
藏于英国伦敦泰德不列颠美术馆

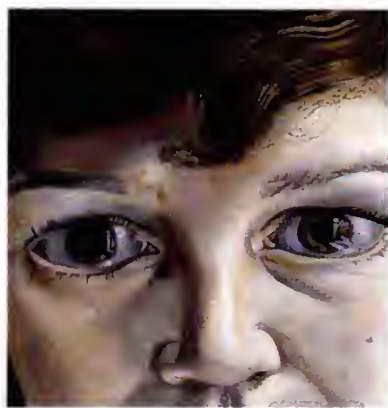
卢希恩·弗洛伊德（1922—2011）是弗朗西斯·培根的好友，也赞同培根关于人类境遇的惨淡观点——人类处于焦虑、隔膜与孤绝之中。不过，弗洛伊德的早期绘画，比如《女孩与白狗》，都是轮廓鲜明、结构紧密、富于线性，从技法上看与培根那松弛和随性的画作简直有着天渊之别。弗洛伊德的早期作品从超现实主义（见426页）中获益颇多，比如那冷酷的、令人不安的紧张氛围。他的绘画风格后来变得更为具象，油彩的处理也更加流畅；他对人体肌肤的写实仿真能力尤其受人称道。

这是弗洛伊德为首任妻子姬蒂·嘉曼——著名雕塑家雅各布·爱普斯坦（1880—1959）之女——所作的最后一幅肖像。此作完成后不久，他们的婚姻即宣告破裂。画中女子那微妙的不对称的、大睁着的双眼是弗洛伊德早期绘画的典型特征。为防止不同的色彩相互混合掺杂，每一种色彩弗洛伊德都单独使用一支画笔来蘸取，甚至每一次用色之后都将画笔清洗干净。画面那简朴清隽的环境场景是对弗洛伊德画室的真实描绘，也是其作品的一个特点——不管肖像模特是谁，都用这个场景。

弗洛伊德首先关注的是掌握肖像主体的心理状态。他曾经写道，他绘画的目的是“通过对现实的强化来尝试和推动心理感知”。他还坚持“必须对画像主体进行切近的细致观察”，而且这种观察必须是“日夜不间断的”，唯有如此，才能揭示与呈现画像人物生活的每一个侧面。这样的密切观察可以让画家选择那些他所需要的细节，来让他的画像自我独立，不用再依赖于主体原型本身。JGS

图像局部示意





1 眼睛

有一句俗语说“眼睛是心灵的窗户”，这句话用在弗洛伊德的早期作品中再切实不过。正如此画中，大大的闪亮的眼睛圆睁着，而且某种程度上还在瞪眼凝视着。这双眼睛看上去脆弱、易受伤害，表现出了肖像模特的焦灼和忧郁。



2 乳房

在创作此画时，姬蒂有孕在身；她那只有一边裸露的乳房也暗示了母亲给婴儿哺乳的常见姿态。画像的姿势可能是受到法国画家让·富凯（Jean Fouquet，约1420—1481）描绘圣母玛利亚与孩子的作品《默伦的圣母》（*Virgin of Melun*，约1450—1453）启迪。



3 狗

狗将头停歇在模特的膝上。这条狗是婚礼时别人送给弗洛伊德夫妇的礼物。画家将狗头安置在此，再加上狗儿那警惕的眼神，就让女人裸露的乳房所表示的性爱内涵以及女人身下的沙发床都传达出另一层讯息：诱惑近在眼前，但让人无法得手。



4 脚

要将脚画得逼真和令人信服是绘画中最大的挑战之一。在其所有的肖像作品中，弗洛伊德试图通过对身体的细致观察来表现人物的内心。这幅画中，他对脚的关注与对人物手和脸的关注一样多。



5 沙发床垫

画像模特以及狗身下床垫条纹的变形扭曲表示出女人与狗的重量。弗洛伊德让身体局部裸露的模特斜坐在一张未铺床单的床垫上，是在示意这个场景很私密，因此就突出了另一层潜在含义，即观众面对肖像，仿佛碰巧窥见闺房春光，性的内涵指向不言自明。

作者传略

1922—1944

卢希恩·弗洛伊德生于柏林，其父为建筑师，祖父即精神分析学家西格蒙德·弗洛伊德。1933年移居英国。首次个展举办于1944年。

1945—1958

大幅画作《帕丁顿室内》（*Interior near Paddington*，1951）中所描绘的人物为他的朋友——摄影师哈利·戴蒙德。1954年威尼斯双年展上，弗洛伊德的作品被选入英国展区。《微笑的女人》（1959）是弗洛伊德早期更具有色彩厚涂绘画风格的一个范例。

1959—1983

弗洛伊德作品的重大回顾展于1974年在伦敦海沃德画廊（Hayward Gallery）举办。展品包括描画详尽的植物与荒地景观，还有他的仰慕者所熟知的人物肖像。1977年他拒绝了英王室册封的二等勋爵称号，1983年被封为勋爵。

1984—1988

他于1987到1988年间在巴黎举办国际个展。行为艺术家雷·博维瑞（Leigh Bowery）因其过度夸张的服饰而令人侧目。弗洛伊德为他画过一系列裸体肖像，《雷·博维瑞坐像》（1990）便是其中之一。

1989—2011

弗洛伊德绘制《伊丽莎白女王二世》（2001），这幅肖像颇受争议。《沉睡的福利监管人》（1995）是以苏·蒂莉为模特而画，于2008年卖出3360万美元的高价，创造了交易时尚在世的艺术家的作品的拍卖纪录。

弗洛伊德与他的模特

弗洛伊德的肖像模特通常都是亲密的朋友或者其大家族的成员，比如他的女儿安妮就被画进了《正在阅读的安妮》（1969，见下图）中。为一幅肖像做模特，有时候可能需要持续很多个月，一个极端的例子是一位女士充当模特，在肖像创作初期刚怀孕，作品最后完成时描绘的已是这位母亲带着孩子，而且该女士在创作期间再次怀孕，即将生下另一个孩子。

弗洛伊德的肖像对人物的社会角色或地位几乎没有什么明确指示。画家关注的是人物的紧张情绪，以及模特的身体与背景之间的物理位置关系。他还着意画过一些异常畸变的身体，最知名的就是以苏·蒂莉（通称为“大苏”）为模特的系列裸体肖像画；他在画像主体那层叠折褶的脂肪肉块间发现了美。



《对十字架的三项研究》 1962

作者：弗朗西斯·培根 1909—1992



材料：布上油彩与沙

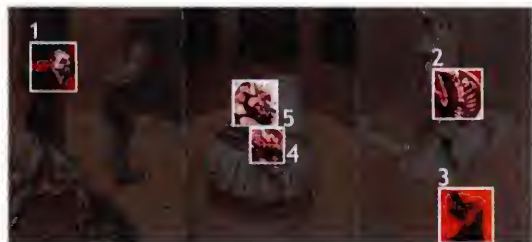
尺寸：单一画板 198 cm × 145 cm

藏于美国纽约所罗门·R.古根海姆博物馆

这幅作品用了两周多的时间便完成，如此快速是因为弗朗西斯·培根的个人回顾展于1962年在伦敦泰德画廊举办，此作意在为展览增加一个恰如其分的高潮。随后，美国一家知名的现代艺术博物馆收购了这幅画，标志着培根作为一位具象画家的国际声誉稳固确立。培根处理暴力、性和死亡等主题时所显露出的直接坦率在当时的英国画家看来过于极端。根据培根的自述，他绘制此画时一度酗酒，常处于醉态。画家本人完全不认为醉酒对他的创作有什么不利，反而坚称酒精给他带来更大的艺术自由。

尽管培根是公开的无神论者，但他采用了古典祭坛画的三联画形式来创作，而且此作并非是首次尝试这种形式，他的《十字架基座上人物的三项研究》（1944）也是一幅三联画。培根此前还创作过几幅与十字架主题相关的作品，第一幅创作于1933年。耶稣上十字架是欧洲艺术中一个长久的核心主题，培根意识到可以将其安置在世俗情境中去进一步发掘该主题献祭牺牲的内涵。培根将十字架看成是一种确定的象征，表现了人类行为的残忍与暴虐；他将画中的受害者呈示为被切割分解的肉块，就更突出了这种残暴。这种主题的作品通常将十字架置于画面中心，培根则根本没有画出十字架；画面中也没有基督教信念里那种充满希望或复活的氛围，有的只是焦灼与恐惧。JGS

图像局部示意





作者传略

1909—1926

培根生于都柏林，父母为英国人。1914年一战开始时，他随家人移居伦敦。

1927—1944

培根先后移居柏林与巴黎，开始以水彩绘图作画。1928年回到伦敦，从事室内与家具设计。他开始油画创作，最初的风格受巴勃罗·毕加索和超现实主义（见426页）影响，但很多早期油画后来被他自己毁掉。

1945—1956

他展出了以油彩和粉蜡笔绘制的《十字架基座上人物的三项研究》（1944），引发轰动。他还以迭戈·委拉斯凯兹（1599—1660）的《教皇英诺森十世肖像》（1650）为基础，绘制有系列作品；其中的第一幅在1951年他的首次重大个人展上展出。

1957—1992

受文森特·梵高（1853—1890）的《画家在去往塔拉斯孔途中》（1888）启迪，他创作并展出了系列作品。1962年，泰德画廊组办了培根的作品回顾展；培根又恢复使用三联画形式——这已成为他特征性的作品格式。培根因肺炎死于马德里。



1 姿势笨拙怪异的男人

培根讨厌别人对他的作品进行叙事化的解读，但有些评论家提出这个男性形象代表了他的父亲；其父为军官与赛马训练师，在发现培根的同性恋取向后便将他逐出家门。这种怪诞的姿势与扭曲的身姿加强了画面中人物给人的狠毒印象。



2 损毁的躯干

培根的作品常常呈现出令人恶心的画面，并因此而知名。在这里，一具受刑之后破损不堪的躯干从十字架上滑落下来，胸腔肋骨都暴露在外，如同被屠夫肢解切割后的骨架。培根曾说过屠宰场景象给了他一种艺术启迪，是在提醒他人类也只是一具血肉之躯的构造物。



3 暗影形状

这个干扰画面的暗影提示现场存在一个喜好偷窥的旁观者。培根的作品总是谜一般的让人难以看透。这个暗影形象让人想起传统的耶稣受难画面中在场的圣徒，也可能是代表死亡，或者是指灵魂从尸体上脱离飞升。



4 抽象效果

培根是英国最重要的具象派画家之一，但细查之下，他的作品看上去也可能很抽象。他既是生活中的也是艺术领域的赌徒；他在这里发掘探索偶然意外的笔触给画面带来的效果，只要能加强表现他在作品中意图引发的情绪，他便任由颜料泼溅的痕迹保留。



5 中心人物

中间画板上，以胎儿般的姿态蜷曲团缩在沙发床上的人物形象血肉模糊，体现了人类肉身的脆弱易损。这个人物因剧痛而扭动抽搐。至于这种痛苦是存在主义式的生之苦痛还是生理痛苦，则不得而知。这里也许是指向培根本人对施虐、受虐性行为的体验感受。

《良宵一夜付东流》 1962—1963

作者：乔治·巴塞利兹 生于1938



材料：布上油画

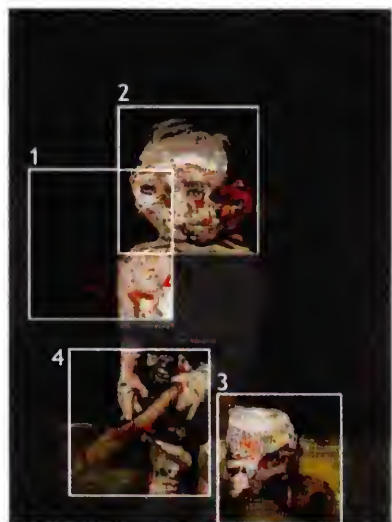
尺寸：250 cm × 180 cm

藏于德国科隆路德维格博物馆

乔治·巴塞利兹开始其艺术生涯时，正值抽象主义与极简主义（见520页）大行其道，但巴塞利兹却转而投向德国表现主义（见378页）寻求灵感。当时的柏林东西分治，政治上病态敏感，极易产生风波；巴塞利兹特意绘制一些粗陋伦俗有时候还色情下流的具象作品，来表达他在柏林所遭遇的心理创伤与困惑。巴塞利兹这一代德国艺术家的创作主题通常都是这个国家对于之前数十年间可怕的历史遗留的反馈。1961年，他与尤金·舒内贝克（Eugen Schönebeck，生于1936）共同发表《混乱宣言1号》（*Pandemonium Manifesto 1*），毫不隐讳地表达了他们对于当时主流道德与价值观念的挑战。

《良宵一夜付东流》可能是作者的自画像，其中描绘了一个穿短裤的男孩或男人明显正在手淫。这个行为与背景中仰卧的人物可能有所关联，或者也可能毫无关联——巴塞利兹对精神错乱者所绘制的类似色情图像有所知晓。这幅画充溢着一种心理和诗学的复杂情绪，看上去远远超脱于当时世界上其他地方正在热烈进行着的各种艺术争论。这幅作品给其他的艺术家也带来一定的参照价值，主要的效仿者是美国艺术家菲利普·加斯顿（Philip Guston，1913—1980），其后来的油画中出现了诸多粗陋的人物形象。这幅画的主人公目光空洞呆滞、四肢画得潦草简略，呈现的是一个反英雄的形象；这个形象似乎永不老去，但又令人搅扰不安；这是个悲剧人物，所扮演的角色似乎就是由他去面对二战之后德国所无法回避的、苦涩莫名的社会与历史事实。CS

图像局部示意

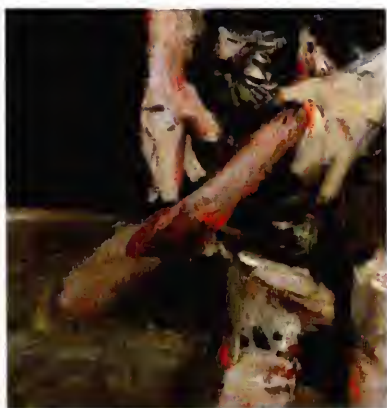


聚焦



1 血红的色彩

背景左侧的红色暗示着此画创作年代近期历史的暴力与血腥，这种色彩又与人物耳朵处所采用的血红色对应。同样的血红色暗示了手淫者与历史暴力之间的同谋关系；血红色看起来是从人物身上流注渗透入背景，反过来也是一样，两者相互影响。



4 阴茎

巴塞利兹故意给人物画上了怪异夸张的阴茎，此举意在刺激与挑战当时的德国观众，因为人们都属意于那种伪装或隐匿的战后德国现实的艺术作品。这幅作品在性欲满足与暴力之间达成视觉关联，想指出的是德意志民族全体对于历史真相的违逆。



2 面孔

手淫者的面孔表达了巴塞利兹对于侏儒状人物主体的感受。这里人物的眼睛很小，鼻子、嘴巴与小胡子几乎不可见；整张面孔与发式类似于对阿道夫·希特勒生理特征的戏仿，仿佛是饱受战争与分裂创痛的德国的一种形象再现。



3 地板上的人物

没有任何明确的线索来解释手淫者身后倒伏的人物形象出现在画面中的理由。这个人物很明显是近乎全裸，身上点缀着红色，看上去经受了暴力打击。这个人物也可能代表了德国民族，被希特勒的野心和国家社会主义带入困境。

作者传略

1956—1962

乔治·巴塞利兹原名为汉斯-格奥尔格·科恩，在东柏林的造型艺术学院学习绘画，但因“社会政治的不成熟”而被驱逐。他流亡至西柏林，并重新取名为乔治·巴塞利兹；新名字中的姓来自他的出生地——萨克森州的德意志巴塞利兹。

1963—1968

他的首次个人展于1963年在柏林的维尔纳与卡茨画廊举办，其中的《良宵一夜付东流》与另一幅油画作品被当局以涉嫌淫秽为由没收。1965年，他赢得一笔艺术奖金，赴佛罗伦萨的罗马别墅（Villa Romana）居住学习一年。

1969—1978

1969年，巴塞利兹绘制了其第一幅将人物上下颠倒来呈现的作品，这种图案策略在其余生中不时采用。1972年，巴塞利兹在柏林的“第5届文献展”展出作品。

1979至今

巴塞利兹开始创作木头材质的大型雕塑。1990年东西德统一后，一种更平静和更田园牧歌的艺术元素进入他的作品。

欧洲抒情抽象派



- 1 《到处都是卡佩王朝人物》（1954）

作者：乔治·马蒂厄

材料：布上油画 尺寸：295 cm × 600 cm

藏于法国巴黎蓬皮杜中心，国立现代艺术博物馆
- 2 《凤凰2号》（1951）

作者：沃尔斯 材料：布上油画

尺寸：92 cm × 73 cm

私人藏品
- 3 《无题》（1956）

作者：汉斯·哈尔滕 材料：纸本墨绘

尺寸：27.5 cm × 21 cm

私人藏品

受几何抽象绘画的影响，很多艺术家试图以体系化和完全理性化的方式来处理图像形式，而抒情抽象派在欧洲的兴起则是对几何抽象的一种反动。尽管抒情抽象派的部分元素在瓦西里·康定斯基（1866—1944）所谓“即兴”的绘画中已经可以辨识，但直到1947年，法国画家乔治·马蒂厄（Georges Mathieu，生于1921）才首次杜撰出“抒情抽象”一词来描述这种强调艺术家个体独特表达方式的绘画品类。欧洲抒情抽象绘画是对超现实主义（见426页）和抽象表现主义（见452页）某些特定方面的发挥与拓展，将超现实主义对于艺术家心理状态自由表达的执迷与抽象表现主义对于艺术家肢体“动态”的强调相结合。

马蒂厄酝酿出一种具有表现力和准书法的绘画语汇，试图以此来延伸扩展和进一步凝练他的抒情抽象理念。他常常邀集一群观众，然后当众“创造”巨幅作品。此刻他扮演的角色有点类似于杂耍表演者，艺术表演的理念在他的创作行为中就表现得很明显。而杰克逊·波洛克（1912—1956）当年绘制“满幅图纹”作品时，这种艺术表演的成分早就存在，只不过未曾如此张扬明确。有一次，马蒂厄在萨拉·本哈德特剧院画了一幅12米长的大幅油画《向全世界的诗人致敬》，作为1956年巴黎国际艺术戏剧节活动的一部分。在诸如《到处都是卡佩王朝人物》（见上图）这样的作品中，马蒂厄寻求提升画家的自我表现力度，以至于他的精神能量似乎完全呈示在那种抒情的、自由开放的、大部分是单一色彩的线条形式中。与马蒂厄不同的是，让-保罗·李奥佩勒（1923—2002）的作品则不仅限于

大事记

1947	1948	1949	1950	1951	1951
马蒂厄组办卢森堡宫的“虚构”展览，展出沃尔斯、李奥佩勒、哈尔滕与毕加索的作品。	HWPSMTB展览的名字源于参展的七位艺术家名字的首字母。七人分别为汉斯·哈尔滕、沃尔斯、弗朗西斯·皮卡比亚、弗朗索瓦·施塔利、乔治·马蒂厄、米歇尔·塔皮耶与卡米尔·布莱恩。	包括沃尔斯、马蒂厄、让·弗特里埃（Jean Fautrier，1898—1964）与让·杜布非（Jean Dubuffet，1901—1985）在内的艺术家于巴黎的德鲁因画廊举办“毕生之作中期展”。	艾斯狄恩在小册子《抽象艺术也是正规学术？》中质疑学院派绘画所扮演的角色。	米歇尔·雷根（Michel Ragon）出版《艺术表现与无定形》，进一步推动了当时已成气候的无定形艺术运动。	巴黎尼纳·多塞画廊（Galerie Nina Dausset）举办“直接对照”（或称“激烈对抗”）展览，将欧洲与美国的抒情抽象作品同场比较。

采用任何单一的绘画手段或策略；相反，他的《画》（1951—1952）和其他作品会让人回想起波洛克于1947到1952年间的“全幅图纹”绘画实践。

虽然与抒情抽象相关联的艺术家们对作品物质形式层面的强调远胜于对画面内涵的重视，但他们的很多作品还是表现出一种焦灼不安感，这种感觉是对其作品创作时代社会情境的一种反馈。二战期间，整整一代艺术家们都面对着这样一种质询，也即他们能够或者应该创造什么样的艺术作品来回应战争的恐怖。这样一个问题以一种非常微妙但依旧明显可感的方式影响到抒情抽象派的创作。比如，战争初始时，德国艺术家沃尔斯（也即奥托·沃尔夫冈·舒尔兹，1913—1951）被法国当局拘禁了十四个月。在他的作品《凤凰2号》（见右上图）中，抒情抽象主义那自发性的图像“姿态”（动态形式）得到色彩点染与精细图纹的补充。这些影像元素一起暗示了血迹与生理伤害。

在巴黎，具体和集中地展示抒情抽象派艺术成果的重要展览有两个：1947年于卢森堡宫举办的“虚构”展览与1948年于柯莱特·艾伦迪画廊举办的HWPSMTB展览；马蒂厄是两场展览的发起人。第一个展览入选的画家折衷兼顾，既包括李奥佩勒与马蒂厄，也有毕加索（1881—1973）与汉斯·哈尔滕（1904—1989）。汉斯的后期作品《无题》（见右下图）是单一色彩“姿态”艺术*的有力例证。正是由于马蒂厄对参展画家的折衷选择引致“抒情抽象”的概念被杜撰出来，指的是将艺术家主观性及其个人特质在图像中的表现都视为最高要义的一种绘画类型。不过，这些艺术家那种自发和富于表现力的绘画风格很快就被纳入其他相关绘画品类的概念范畴之下——当时人们正试图定义和概括这些作品。比如，评论家查尔斯·艾斯狄恩于1954年提出了“塔西主义”（即“抽象绘画法”，源自法语词tache，意即色彩点染）的概念；另一相关的概念为“无定形艺术”，由艺术家米歇尔·塔皮耶（1909—1987）于1952年提出。

抒情抽象画派试图建构现代主义绘画的一些关键层面——动作姿态以及对于绘画物质材料的聚焦，而后现代派意识的肇始则标志了抒情抽象的式微。画面暗含的姿态行为不再是艺术家的首要考虑因素，绘画越来越多地呈现出沉思冥想的特质，对于所描绘的主体扮演的角色比以前越发地缺少直接和虔敬的关注。这种艺术创作的新重点植根于达达派（见410页）画家马塞尔·杜尚（1887—1968）的遗风，由贾斯伯·约翰斯（生于1930）与罗伯特·劳森伯格（1925—2008）加以发掘传承。此外，随处可见的物品或者说“制成品”的艺术表现潜能尤其让艺术家们意识到现代主义并不只是意味着抽象。诸如皮埃尔·雷斯坦尼（1930—2003）、伊夫·克莱因（1928—1962）和皮耶罗·曼佐尼（1933—1963）等艺术家都寻求拓展欧洲先锋派艺术的维度，创立新的尺度标准。他们不是称颂追捧艺术创作中的肢体动作表演，而是对此提出批判。**CS**

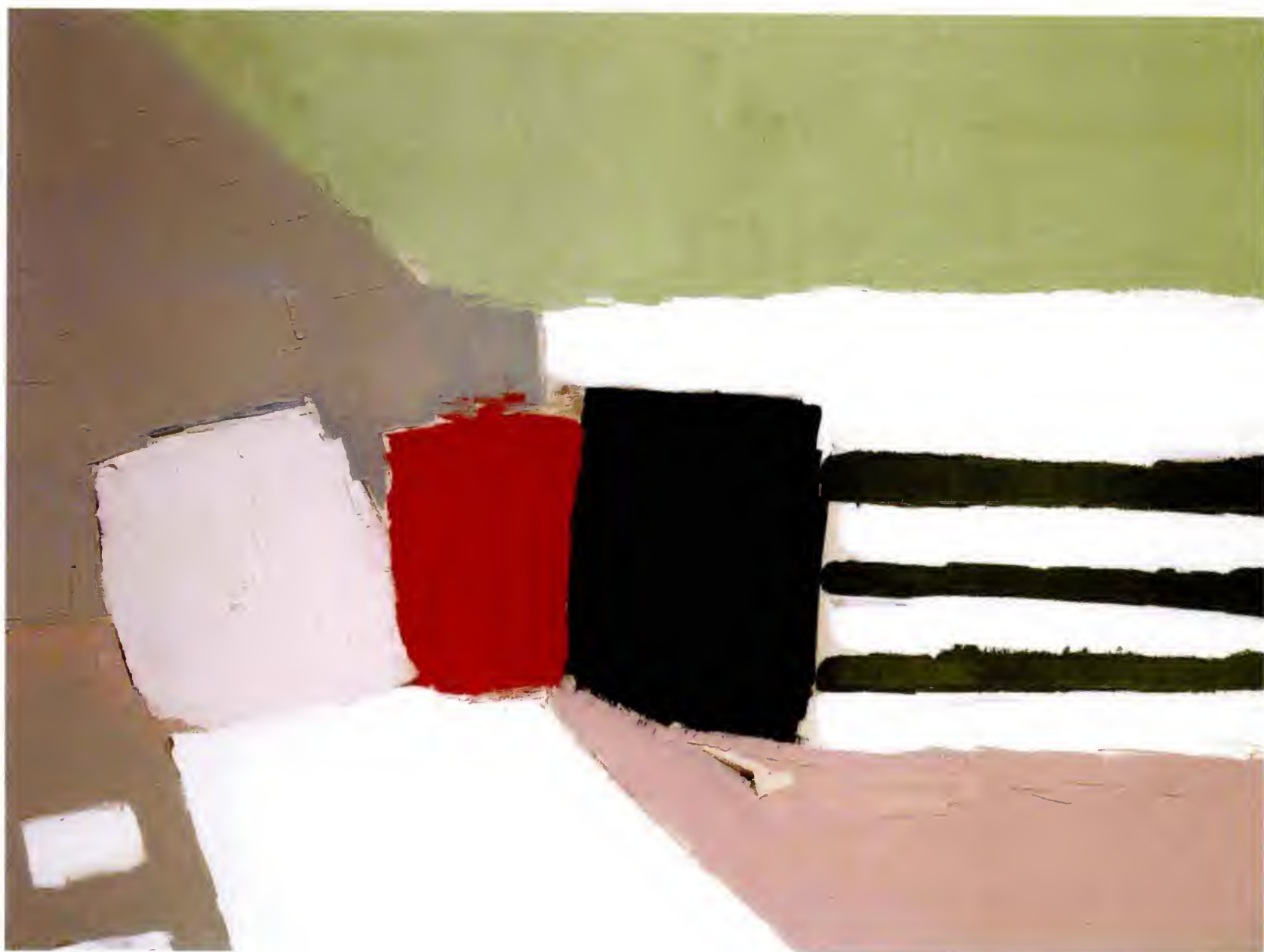
* 指绘画过程中画家的“行动”动态。



1952	1953	1954	1954	1956	1960
塔皮耶在其著作《滴注艺术》中杜撰“无定形艺术”这一概念来描述与传统完全决裂的动态“姿态”和即兴艺术作品。	画廊老板让-罗伯特·阿诺德资助艺术与建筑杂志《护墙板》（Cimaise），为抒情抽象派赢得更广的声誉。	尼古拉斯·德·斯塔埃尔（1914—1955）绘制《尼斯》（见470页），仅以并置组合的大色块和色条来呈现这座法国城市。	艾斯狄恩提出“塔西主义”一词，其突出的特征包括动态的笔触、滴注的色彩与潦草书法般的笔法。	作为国际艺术与戏剧节活动的一部分，马蒂厄在萨拉·本哈德特剧院绘制了《向全世界的诗人致敬》。	雷斯坦尼与克莱因将新现实主义引入到米兰，抒情抽象的风尚由此结束。

《尼斯》1954

作者：尼古拉斯·德·斯塔尔 1914—1955



材料：亚麻布上油画

尺寸：73.5 cm × 93.5 cm

藏于美国华盛顿特区赫希豪恩博物馆与雕塑园

图像局部示意



尼古拉斯·德·斯塔尔试图在抽象艺术与具象艺术之间达成平衡，但受到评论界的负面批评，令他绝望、消沉、身心疲惫；完成此作一年后，也即1955年，他自杀身亡，年仅41岁。创作《尼斯》时，这位俄罗斯出生的画家已然变得日益焦灼、坐卧难安、离群索居。1941年，他从法国的外籍士兵军团退役，随后在法国城市尼斯居住了两年；正是在尼斯，他与其他一些同样致力于探索抽象绘画潜在可能的艺术家结识。

斯塔尔居留尼斯时尚处于战争年代，此画作于数年之后；从某个层面上来说，这幅画可以被理解为是试图描绘记忆中的过往。此作的画面形式、线条与色彩都非常简约，再加上对构图起到决定性作用的平面化空间，这些都可被解读为是在指示记忆的变迁无常，同时也是指记忆通常会简化与扭曲过往事实。德·斯塔尔这幅作品中不包含任何可辨识的细节，也回避所有恋旧怀乡的蛛丝马迹，代之以呈示的是一种概要的但也是慎思笃实的、对于这座海滨城市的近似的描绘。他用调色刀以厚涂法来构造画面；三个邻近相接而又各自独立的色块分别是浅灰、红色和黑色，与三条水平的绿色带达成完美的平衡。画作的宁静感完全源自斯塔尔对于构图效果的掌控与他对于差别细微的色彩协调的深刻理解，而非源自画面对题材主体特质的忠实再现。**CS**



1 斜线

灰色与绿色区域的相接处构成一条斜线，有助于创造出一种柔和、具有透视感的地貌景观。此画中的斜线如果加以延伸，将在画布左上角之外的某处没点相交，正如一幅具象再现绘画中可能出现的那样。这一细节表明：与美国的同行相比，此时欧洲的抽象派画家在一定程度上仍然着意于再现的或“引发事实联想的”抽象风格。



2 红色板块

这块纯红色安插于一片复合色（第三次色）（tertiary colour）之中，成为画面“高调亮点”，是在创作此画的后期阶段才采用的。斯塔尔用调色刀一挥而就抹出这块原色，然后再加以调整修饰，让画面中心区域显得更加平滑，带有沉思默想的意味，而且统领整幅图像。



3 黑色矩形

这个近似矩形的浓厚黑色块有两重功用。首先是调节画面的单一平面感，渐次将其纳入画面左侧构造的透视框架中；达成此视觉效果的手法便是将黑色块的顶部与底部边缘朝着左上方向倾斜收缩。第二个功用是与前景中作为活跃主角的红色进行互动。黑方块看上去似乎是从红色块上弹跳而出，让画面产生动感活力。



4 绿色条带

这幅画所呈现的是一个半抽象半具象再现的世界，绿色条带将红黑碰撞的能量引导拖向画布右侧，同时又暗示出一种三维结构。这些绿色带很可能是作者在画中的最后“动态姿势”，效果上等同于画家自杀前的绝世致辞。

作者传略

1914—1939

德·斯塔尔生于圣彼得堡，于1922年随姐妹移居布鲁塞尔；1932年在皇家美术学院开始接受正式教育。1936年，他旅行至摩洛哥，与画家雅尼·居楼（Jeannine Guillou, 1909—1946）结识。1939年，他与居楼一起返回巴黎；二战爆发时，应征加入法国外籍军团。

1940—1946

1941年退役，德·斯塔尔去尼斯与居楼以及其他艺术家相聚。1943年回到巴黎。1944年，艺术商人珍妮·布歇在其巴黎的画廊展出斯塔尔的作品。居楼于1946年去世。

1947—1952

他与弗朗索娃·查普顿于1947年成婚。同年，进驻巴黎高阁街（Rue Gauguet）的一处画室。1950年，艺术商雅克斯·杜伯格成为斯塔尔的经纪人。1951年举办纽约首次个展，并受勒内·夏尔（René Char）邀约为其诗集绘制插图。1952年举办伦敦首次个展，地点为马蒂斯森画廊。

1953—1955

他于1953年移居亚维农附近的拉格内斯，建立自己的画室。1954年，作品在纽约的保尔·罗森伯格画廊展出，随后定居于昂蒂布（Antibes）。1955年，德·斯塔尔跳楼自杀身亡。

通往抽象之路

1941年，尼古拉斯·德·斯塔尔（见下图，留影于高阁工作室）从军队退役，随后在尼斯居住两年；这两年对他的艺术理想有着深广的影响。两年中的多数时间，他都与罗伯特·德洛奈（1885—1941）和索尼娅·德洛奈（1885—1979）夫妇，以及阿尔贝托·马格里尼（1888—1971）和汉斯·阿尔普（1886—1966）等艺术家在一起。这些人当时都在探寻不同的抽象方式，以将绘画形式从传统的具象成形惯例中解放出来。战后的数年间，德·斯塔尔很快成为与巴黎画派相关的著名抽象画家之一。他的抽象作品受到亲密的朋友乔治·布拉克（1882—1963）



的影响；他于1947年在巴黎与布拉克相识。另一位对他产生影响的朋友是德国艺术家约翰尼·弗里德莱德尔（1912—1992），此人曾说通过“灵魂”来赋予画面形式以生命气息，艺术家可以此来传达自己对于世界的理解；对绘画进行抽象的过程有助于艺术家揭示所描绘的影像主体的实质。

非洲艺术



1 《无题》，出自“甘蔗劳工”系列（约2003）
作者：泽维莱索·姆塞提瓦
材料：彩色摄影
尺寸：14.9 cm × 19.3 cm
藏于法国巴黎蓬皮杜中心、国立现代艺术博物馆

2 《瓶中花》（1962）
作者：乌切·奥科克
材料：纸上树胶水粉
尺寸：56 cm × 38 cm
藏于美国纽约斯柯托画廊藏品部

3 《王座》（1989）
作者：杰克逊·何伦瓦尼
材料：铁与木材
尺寸：120 cm × 70 cm × 80 cm
藏于南非豪登省兰德堡市181画廊

19世纪时，跨大西洋的奴隶贸易被禁绝，但殖民统治的枷锁又逐渐扼住了非洲的咽喉。随着本土知识阶层的崛起，殖民统治开始受到质疑与挑战；他们的研究与政治活动引发了对于现代种族和民族身份的思考与追寻。在这样一个政治、科技与宗教都迅疾变化且影响深远的时期，非洲视觉艺术中最令人意外的三个因素为摄影的发展，及典礼仪式、面具、疗伤驱魔巫术、纺织和服饰等本土传统的强韧存续，还有绘画、制版印刷、雕塑、公共与装置艺术等新艺术形式的出现。荷兰人曾经试图降低印度尼西亚蜡染印花布的成本，一种非洲印花布料的新传统由此应运而生，同时到来的还有非洲本土的防染染色工艺。所有这些艺术形式都一度繁荣，因之也定义了一系列非洲本土视觉艺术的现代性内涵。

早在19世纪40年代，摄影艺术便出现在西非的沿海城市，摄影艺术的传播者有非洲人、非洲裔美国人与欧洲的摄影师。非洲本土的人像与纪实文献摄影传统避免了欧洲摄影师易犯的一个通病，也即对于所谓异域风情和“原始”影像的偏好。摄影成为自我表述的一种流行方式；即便现在，大部分非洲家庭中都喜好陈列一些照片，来叙说人们对于现实的反馈，对于时尚、地位、现代与传统不同选择。众多出色的肖像摄影家当中，较知名的有马里人塞多·凯伊塔（Seydou Keita, 1921—2001），其于20世纪50年代活跃于巴马科。

撒哈拉以南第一个使用画架、画布与油彩的非洲人是尼日利亚拉各斯的艾易纳·奥纳伯鲁（1882—1963）。他自学成才，但有志于在非洲的殖民教育体系中建立艺术教育。跟随奥纳伯鲁步伐的是本·恩旺乌

大事记

1948	1951	1952	1958	1960	1960
凯伊塔在马里的首府巴马科—库拉建立其第一个摄影工作室。	《战鼓》杂志在南非出版，刊发了大量黑人摄影师的作品，很快成为非洲黑人群众中最重要的出版物。	艺术家塞西尔·斯柯特内斯（1926—2009）加入约翰内斯堡的波利街艺术创作中心，并将之改造为一所艺术学校。	由奥科克、奥诺布莱克皮亚和其他学生牵头，扎里亚艺术协会在尼利尼亚成立艺术、科学和技术大学。	尼日利亚从英国殖民统治下独立，象牙海岸与多哥从法国殖民下独立。	“自然综合”呼吁将非洲传统艺术与现代主义的基本准则相结合，奥科克在此艺术潮流中的倡导作用不可或缺。

(1921—1994)，他是撒哈拉以南第一位赢得国际声誉的艺术家。对于尼日利亚艺术进展的公众宣传激发乌干达出现了相似的艺术现象。及至20世纪50年代晚期，在尼日利亚的扎里亚，非洲大学中第一个美术系科的一群学生由乌切·奥科克(生于1933)和布鲁斯·奥诺布莱克皮亚(生于1932)引领，开始着手革新教学大纲，强调突出土著艺术传统。他们相信传统本土艺术能够丰富尼日利亚现代艺术的内涵。在“自然综合”的旗号下，他们的艺术创作聚焦于神话、民间传说、纺织图案与人体装饰艺术。奥科克的《瓶中花》(见右上图)是他这一阶段作品的一个例证。自此以后，在尼日利亚，来自地方、中央政权机构以及个人对于艺术的资助都显示出稳定的增长。此外，几所开设有美术和平面设计科系的大学也得以壮大，因为这些专业给新一代的艺术青年带来了更美好的未来预期。

不过，尽管艺术学院在几乎每个国家都出现了，但这并非新艺术形态出现的唯一途径。传统的学徒训练仍然是进入视觉艺术行业的一种方式，比如刚果人切里·桑巴(生于1956)与加纳人科瓦姆·阿柯托(生于1950，也被称为“万能的神”)，都曾为符号图案绘画学徒。很偶然的情形下，也有真正的天才人物出现，既不用接受艺术学院的正规教育也无须拜师受训。其中一例就是象牙海岸(即科特迪瓦)的弗里德里克·布鲁利·伯瓦布雷(生于1923)。他之前为公务员，后突然对宇宙天体的活动产生兴趣，便由此转向绘画，来表达他对于世界的理解。罗穆瓦尔德·哈佐梅(生于1962)在贝宁的波多诺伏看到了废弃塑料垃圾上的人脸图像，于是开始艺术创作。他的作品(见474页)代表了常规艺术教育体制之外的一代年轻艺术家。

在19世纪的南非，当地黑人社群的传统关注于性别、成人礼仪式、战争与国内或族群内部的地位层级制度。在南非乡村地区和黑人聚居城镇，对绘画、雕塑、平面绘图与装置艺术的兴趣不断演进。及至20世纪中叶，摄影师们开始通过镜头来见证种族隔离制度的残忍暴虐，在《战鼓》(*Drum*)杂志上发表了大量照片。杰拉德·塞柯托(1913—1933)之类的艺术家被迫流亡至欧洲生活。在种族隔离的背景下，艺术被认为不应包含于南非黑人的教育体系中。不过，在白人的资助下，也有一些成功的黑人艺术项目，比如20世纪50年代约翰内斯堡的波利街艺术中心，以及20世纪60年代建立于纳塔尔(Natal)的洛克氏流动艺术与工艺中心。波利街中心关闭之后，比尔·艾恩斯利(1934—1989)之类的白人艺术家向南非黑人——包括大卫·克洛安(生于1938)——开放自己的工作室。这些人以及包括佩妮·希奥皮斯(生于1953)和简·亚历山大(生于1959)在内的很多其他艺术家，都揭露了种族隔离带来的巨大创伤，而泽维莱索·姆塞提瓦(生于1960)的摄影作品(见左页)则揭示了不同人种与社群之间持续的不平等。在德兰士瓦省的乡村，雕塑家杰克逊·何伦瓦尼(1923—2010)坚持创作，试图创建他自己的“新耶路撒冷”精神圣地，以此来疗治世界的创伤，《王座》(见右下图)就是其恢宏、粗犷风格雕塑的典型范例。JP



1966	1967	1982	1991	2006	2007
第一届世界黑人与非洲艺术文化节(FESTAC)在塞内加尔举行；第二届于1977年在尼日利亚举行。	尼日利亚内战爆发，奥科克、奥诺布莱克皮亚与其他艺术家一起，被迫回到他们的伊博土著故乡。伊博族部落艺术对他们的作品影响深远。	伯瓦布雷出版《西部非洲字母入门》。这本书结合了手写与插图，来帮助非洲人更快地学会阅读。	克洛安创立“包袋厂”工作室艺术区。对于约翰内斯堡的黑人与白人艺术家而言，这个场所意义重大。	阿柯托在加纳库马西的画家工作室名为“万能的神”绘图工厂，他在加纳首都阿克拉举办大型个人作品展。	曾为广告牌绘图画家的桑巴参加威尼斯双年展，他的创作主题为日常街市生活中的索多玛与蛾摩拉(也即市井生活中的罪恶)。

《第14条》 2005

作者：罗穆瓦尔德·哈佐梅 生于1962

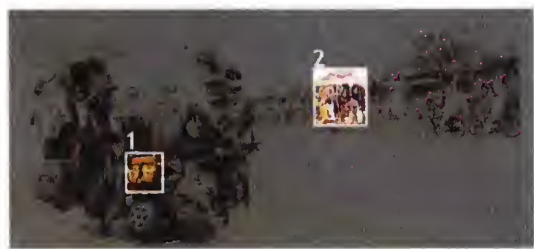


材料：混合材料装置
藏于英国伦敦十月画廊

罗穆瓦尔德·哈佐梅生于贝宁共和国的波多诺伏。位于尼日利亚古代约鲁巴人城市伊费的伊费古王朝消亡之后，埃多-贝宁王国出现。当时的奥约王国为埃多-贝宁的强大抗衡对手，而波多诺伏曾是奥约的大西洋港口。波多诺伏长期以来都是一个容纳世界各地元素的多种族混居的中心。这里聚集着恶棍、贸易商、神父和奴隶，这里可以交易来自环大西洋区域的形形色色的货品，同样也包括人口买卖。这一沿海地域——现在已是拉各斯到阿克拉这个几乎连贯的大城市圈的一部分——便是哈佐梅的题材主体。

《第14条》名字源于非洲宪章中假设性的第14条公约*débrouilles- toi, toi meme*，意即“尽自己所能争取最好的生活”。哈佐梅的这个推车货摊是西非城市中挣扎求生的街头小贩的真实写照。这个装置作品还批判了消费主义与经济全球化；货摊上的很多物品——足球T恤、手机、塑料玩具和DVD——都进口自非洲以外的国家。哈佐梅以此指出非洲与欧洲之间长期存在的不平等贸易关系：“现在，欧洲人已经把非洲的土著面具劫掠一空，留给我们的只是废物。这些废物甚至根本不是我们本土制造的。”在每个非洲集镇或城市都可以看到这些乱扔的废物垃圾。对于随手捡拾的制成品的运用表现出非洲艺术具有灵活丰富的资源，但艺术家也相信以此能追溯物品与人之间的关系：“我们所使用的每样东西都透露出我们的信息……正是从这些物质媒介中，我们可以解读出人们的生活状态。” JP

图像局部示意





1 塑料油桶

这个油桶是非洲人民如何力所能及争取最好的生活的绝佳例证。这些油桶都被加热拉伸以增加容量，来储运出自尼日利亚的黑市汽油。这种“扩容”后的塑料油桶脆弱易漏，年轻人运送汽油时将油桶捆扎在摩托车后座上，经常导致致命的事故。

2 货摊照片

推车货摊的后方，是哈佐梅拍的非洲街头市场的一幅全景照片。在照片中，触发他创作这个装置作品的真实货摊明显可见。照片场景中热闹非常的躁动活力与画廊中货摊装置的静态属性构成对照。



塑料面具

罗穆瓦尔德·哈佐梅最初得到国际关注是通过他那些以塑料油桶为材料制作的机智而富于创意的面具。法国艺术策展人与收藏家安德烈·马格宁购买了这位贝宁艺术家的一系列面具，随后在1992年的“出自非洲”展览上展出。这些面具不是用于佩戴或者演出，而是专注于这些废弃塑料容器的艺术再创作，发掘其体现人、神同形同性（即庸常物品也会具有神性天启般的内涵）的艺术可能；同时也让人们关注于几乎每个非洲集镇与城市的大量塑料垃圾加以关注。哈佐梅利用油桶的曲线来表现面部特征，壶口成为人嘴，把手构成鼻子。他随后加上其他材料将油桶转换为系列作品中的一个“人物”，比如“法属塞内加尔人”（2009，见下图）就加上一片印花织物，构成面具人物的传统缠头布。哈佐梅说：“你可以看到每个面具的性格与自我人格。”这部作品的灵感可能是来自于非洲神秘的成人礼仪式上男性所戴的传统面具，但哈佐梅的面具创作与他其他的组合配置作品一样，也与他对于当代非洲社会及其所存在的问题的见解与思考紧密相关。



作者传略

1962—1992

投身艺术之前，哈佐梅考虑过从事医药或体育行业。他是否接受过正式的艺术训练不得而知，但他以废物制成品为材料的创作很快引起了国际反响与共鸣。20世纪80年代中期，他开始用塑料油桶制作面具，于1992年伦敦萨奇画廊的“出自非洲”展览中登场展出。

1993—2006

他早期的面具创作演化为更宏大的形式与装置艺术。1996年获得乔治·马修纳斯奖。从1997到2005年，他以一艘历史上的奴隶贩运船为蓝本进行再创造，结合运用塑料油桶、调味料与声频和视像元素，制作了《国王之口》（*La Bouche du Roi*）。这一作品曾在多国展出，现藏于伦敦大英博物馆。

2007至今

哈佐梅于2007年在德国卡塞尔的“12届文献展”获得“阿诺德·伯德奖”。2009年，他的个展“波多-诺伏制造”于伦敦十月画廊开幕。他继续在波多诺伏工作，但居住于贝宁共和国的科托努。

东亚艺术



2007年，在伦敦的索斯比拍卖行，岳敏君（生于1962）的《处决》（见上图）以590万美元拍出，成为价格最高的中国当代艺术品。这样的成交价证实了西方收藏界对于东亚当代艺术的兴趣与认可。这幅作品与弗朗西斯科·德·戈雅（1746—1828）的《1808年5月3日》（1814，见270页）有相似之处，这也说明了西方肖像经典作品对于东亚艺术的影响。双眼闭合、笑容凝固的面庞（画家自画像）是岳敏君作品中反复出现的一个图像，暗示着对于个人内在情绪的隐藏掩饰。



尽管中国当代艺术还处于幼年期，却也已经历过几个发育阶段。20世纪70年代后期的宽松自由政策使得中国开始了一段活跃蓬勃的艺术历史。西方当代艺术的资讯第一次得以渗透入中国，本土艺术家们从各种演出、行为艺术与展览中汲取创作灵感并尝试采用不同的艺术风格与创作媒介。1989年之后，艺术家们开始质询中国文化身份的概念，由此引发“政治波普艺术”的出现。这种艺术动向借鉴了波普艺术（见484页）与聚焦于社会政治事件的“愤世现实主义”。诸如张晓刚（生于1958）这样的艺术家们开始在《血缘》系列（1997，见482页）之类的作品中追询这个国家的历史过往。中国当代艺术随后受到一定程度的压制，有些艺术家的作品无法公开展出，因此张洹（生于1965）等艺术家移居西方。张洹在国外进行了一系列的行为艺术创作，其中包括《家谱》（见右图）。

大事记

1954	1956	1959	约1960	1968	1979
吉原次郎（1905—1972）在日本创立“具体艺术协会”，这个团体的创作预示了行为艺术（见512页）的出现。	日本成为威尼斯双年展上开设展馆的首个亚洲国家。	首尔的“当代艺术家邀请展”上，展出受无定形抽象艺术启发的韩国无定形艺术家绘画作品。	韩国艺术家宋石吾（生于1929）创立“墨林伙”小组，寻求复兴水墨绘画。	一群日本艺术家发起“物派运动”，采用自然材料和人工制成物来创作装置艺术作品。	中国与西方的关系开始解冻，领导人邓小平（1904—1997）访问美国，与美国总统会谈。

《家谱》中，他邀请三位书法家在他脸上书写汉字，直到脸和脖子被完全涂黑。北京2008年奥运会申办期间，对艺术——至少是对无关政治的艺术——的管制大为放松。21世纪以来，已经有众多当代艺术家回到中国，带来新的思维观念与艺术风潮。艺术家们寻求各种方式来创新利用传统的中国水墨画和书法，投身于行为艺术表演，采用各类新技术进行创作，着眼于探索发掘多种多样的艺术主题，其中包括全球化与民族身份的建构。

西方世界长期以来都对日本美术持有负面看法，因此日本当代艺术饱受挫折。西方理念给日本艺术家提供了巨大的动力与灵感，但也破坏了日本艺术的原初一体性。要领悟现代日本艺术的本质属性，就必须首先了解这种分裂的文化身份。二战落败以及随后美国政治与文化力量在日本的统治地位都极大地影响了战后日本艺术的发展。1956年威尼斯双年展上日本馆的开启象征着日本回到了国际艺术世界。一些日本艺术家吸收借鉴西方的先锋派风潮并引为己用，草间弥生（生于1929）的装置作品《镜子房间（南瓜）》（见左页下图）便是这样的创作成果之一。她这部迷幻视觉的作品参考了抽象艺术。南瓜色的房间中，镜子的反射使得黑色点看上去似乎无限持续；当观众进入房间，就被黑点完全包围。从20世纪80年代起，日本艺术引起世界艺术圈的强烈关注。此时，日本科技高度发达，独特地融合了旧传统与新时尚，而日本艺术也被视为一种新旧混合的产物。20世纪90年代，经济泡沫破灭之后，日本社会面临着前所未有的挑战，新生代艺术家们开始追询日本民族身份的本质。由此产生的作品便包括村上隆（生于1962）的《727》（1996，见478页）。此作揭示了日本的亚文化，并拓宽了日本当代艺术的内涵范围。

在韩国，朝鲜战争之后出现的艺术运动都以本土为情境背景，艺术家们参考采纳的艺术泉源也出自本土历史，比如水墨画、白瓷和粉青瓷。大部分韩国艺术家是在本国初次接触到西方艺术，然后出国游学时再次研习。国外居留生活影响到他们的艺术实践。20世纪90年代，艺术家们探讨实践的创作主题有身份认同、运动位移和人际沟通，其作品也开始得到认可，比如金守子（生于1957）的行为艺术作品《移动的城市——包袱卡车2727公里》（1997，见480页）。但朝鲜的传统艺术依然具有生命力。20世纪50至60年代的“墨林伙”（Mungnimhoe）小组采用传统的水墨、毛笔与宣纸媒材来实践创造新的视觉语言。日常生活也成为重要的艺术创作主题。20世纪80年代的“民众美术”（Minjung Misul）是对当代政治情形的直接反馈，它是用诸如“民画”（minhwa）这样的通俗视觉影像类型来反映社会现实。**IY/EB/KM**



- 1 《处决》（1995）
作者：岳敏君
材料：布上油画
尺寸：150 cm × 300 cm
私人藏品
- 2 张洹2000年于美国纽约进行行为艺术表演
《家谱》之静态照片记录
- 3 《镜子房间（南瓜）》（1991）
作者：草间弥生
材料：镜子、铁、木材、石膏、聚苯乙烯泡沫塑料、丙烯酸涂料
尺寸：200 cm × 200 cm × 200 cm
藏于日本东京原当代艺术博物馆

1985	1985	1986	1989	1999	2002
第一届“亚洲国际艺术展”在韩国首尔举办。	罗伯特·劳森伯格（1925—2008）的“海外文化交流展览”在北京的中国美术馆开展，这是波普艺术（见484页）首次在中国展出。	韩国首次参加威尼斯双年展，在意大利国家展馆中租用了一小块地方。韩国国家馆九年后才建成。	北京政治风波之后，玩世现实主义风格兴起。	威尼斯双年展上意大利国家馆展出了十位中国艺术家的作品。中国正式的国家馆建于2005年。	“今日美术馆”于北京创立，致力于推进中国当代艺术。这是中国第一座私营艺术博物馆。

《727》 1996

作者：村上隆 生于1962



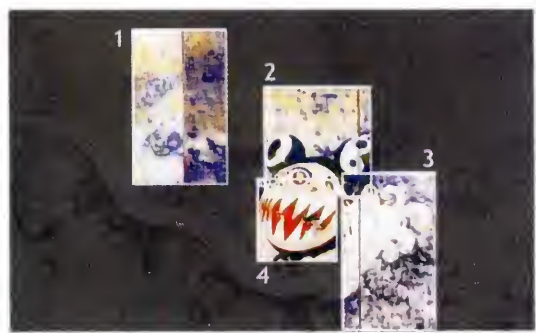
材料：布上丙烯颜料，衬板裱装
尺寸：300 cm × 450 cm
藏于美国纽约现代艺术博物馆
由洛杉矶布鲁姆&坡授权使用
©1996村上隆/怪怪奇奇有限公司

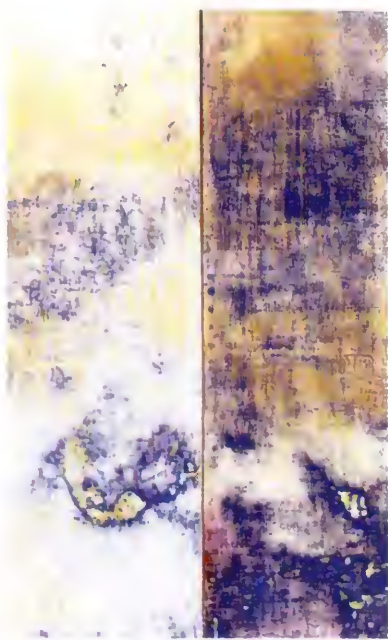
日本艺术家村上隆的这幅早期作品说明了他的艺术想象视野与创作技法。此作综合了西方与日本的艺术元素，标题既指日本的一家化妆品公司，也指波音商用飞机型号。据说村上隆发觉数字隐含的多重含义既离奇又令人忍俊不禁。

画面中心形象是他笔下创始于1993年的招牌人物“DOB（‘为什么’先生）”的早期版本之一。这一形象是“多啦A梦”（日本流行漫画中的机器猫）与电玩游戏角色“音速小子”刺猬的综合体。DOB这个模棱两可的形象实体概括说明了二战之后日本漫画出版与日本动画电影齐头并进的快速发展。观众还可以看出DOB与卡通人物米老鼠之间的相似之处。在村上隆看来，美国亚文化对于战后日本的强大影响力象征着日本政治、社会和文化方面的无能。DOB先生经常变换形象并成为作者本人某种形式的自我写照。这一人物出现在村上隆的众多作品中，并完全渗透进日本社会，成为一种无所不在的卡通商品。

这幅画具有多层次的意义内涵，这种复杂性也是村上隆作品的典型特征。比如，DOB的名字被整合在人物形象当中，D出现在左耳上，O是脸部的圆圈轮廓，B则融合在右耳上。DOB是日语词组 *dobojite, dobojite, oshamanbe* 的字母缩写。Dobojite出自1972年的日本动画片《乡巴佬柔道冠军》，为日语俚语，意即“为什么”；Oshamanbe则是喜剧演员由利彻（Toru Yuri，1921—1999）常用来吸引观众的一句口头禅，实际上是北海道一座城镇的名字，中文译名为“长万部”。KM

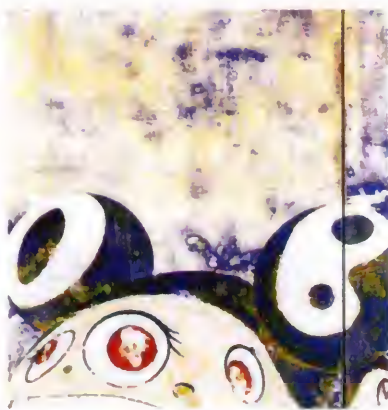
图像局部示意





1 画布平面

此画的三联构图让人将其与日本传统折叠屏风的形制进行对比，同时也突出了图像的平面特性。村上隆有时候采用单色背景呈现出一个非常平滑的图像表面，但这里画布表面的参差斑驳状态显示出绘画时多层涂刷的痕迹。村上隆在涂用色料后，即刻刮擦分散颜料，因此营造出这种类似于19世纪晚期日本画的效果。



2 耳朵

村上隆为他的DOB先生画上了米老鼠般的圆圆的大耳朵，卡通人物那欢快的个性本质便呼之欲出。不过，作者把DOB同时也描绘成一个凶险狠毒的生命体形象；耳朵上的圆形字母形状突出了这个古怪形象全身遍布眼睛的特征。



3 波浪纹

雅致的波浪纹连贯整合了全幅构图。这种图案让人联想到葛饰北斋（1760—1849）的木刻版画《神奈川冲浪里》（约1829—1833，见292页）描绘的巨浪。葛饰北斋为浮世绘与版画制作大家。通过参照如此经典的前辈的作品影像，村上隆将传统风格与当代日本动画和漫画图像中的流动速度感进行了结合融汇。



4 嘴

DOB先生张嘴大笑，那尖利的牙齿令人生畏；这一图像特征也出现在村上隆后期作品的其他人物身上。人物那洞开的大嘴示意其在狂笑、尖叫或者咆哮，更强调表现了贯穿整个画幅表面的意义缺失与空无感，传递出人物的荒诞愚鲁、恐惧和暴虐攻击性。

1962—1993

村上隆生于东京，于东京国立美术音乐大学学习绘画，其博士论文题为《荒谬无意义的意义》（The Meaning of the Nonsense of the Meaning）。他的首次个展“希望之展·村上隆”于1989年在东京的银座骏河台画廊举办。1993年，创作出他的自我化身DOB先生。

1994—1997

村上隆获得研究基金赴纽约的P.S.1当代艺术中心研修。1996年，在埼玉县建立“广蓬”（Hiropon）工厂，这个工作空间被用以创作各类艺术项目；Hiropon为日语俚语，意指“海洛因”。

1998—2001

村上隆在纽约布鲁克林创立“广蓬”工厂纽约工作室。在涩谷的Parco百货公司艺廊策划“超平面”展览，探索批量制作的娱乐艺术商品对于当代日本美学能产生何种效果。第二年，同主题的展览在洛杉矶当代艺术博物馆开办。2001年，村上隆创建“怪怪奇奇”（Kaikai Kiki）艺术同盟。

2002至今

他在日本、意大利、英国、法国、德国与美国举办展览。2009年，西班牙毕尔巴鄂的古根海姆博物馆举办村上隆作品回顾展。

超平面理论

村上隆对日本画的平面化有着深刻认知，对诸如动画家金田伊功（1952—2009）的《银河高铁999》（1979，见下图）这样的作品也有着强烈的兴趣，他注意到日本艺术的一大特征便是平面化。这种审美观察发现致使村上隆将当代日本文化视为“超平面化的”。这种超平面文化融汇了传统日本和西方的文化影响，同时又与现代宅男宅女对漫画、动画与电玩游戏的执迷相结合。他利用日本宅一族审美偏好的某些侧面，以此作为美学批评的工具来质疑和挑战西方的艺术价值理念。他的艺术创作成果既令人捧腹又令人警醒不安。村上隆的超平面理论让他对日本“低俗艺术”的利用有了恰当的理论支持，创作出的作品得到日本与西方“高雅艺术”观众的欢迎和认可。他的创作成功地消弭了传统与当代艺术之间的差异对立。



《移动的城市——包袱卡车2727公里》1997

作者：金守子 生于1957



材料：出自行为艺术短片的静态照片

韩国艺术家金守子创作中所采用的媒介相当多样化，包括了录像、各种设备、行为艺术与摄影。她的作品探讨了漂泊流浪、女性社会角色以及个人与社会之间的关系，涉及基督教、禅宗佛教、儒教、萨满教与道教哲学，试图以此来阐明各种文化及其精神信念之间的相似性与差异性。

在《移动的城市——包袱卡车2727公里》中，金守子坐在高高累起的一堆包袱（意即捆扎为大包的东西）上，五颜六色的包袱用绳子固定在一辆蓝色皮卡货箱中。普通人迁徙途中用包袱来携带物品，但在韩文中，“捆扎收拾起包袱”意味着女子被迫离家或被赶出家门，不得不收拾自己的随身物品。1997年11月，金守子随着卡车安静、孤独、默然地行驶了11天，行程2727公里，穿越整个韩国。从城市到城市，从乡村到乡村，金守子在旅程中不断迁徙，重现了她童年时作为军人家庭成员所经历的流离生活。身为艺术家，她的这次巡游流浪类同于地球旅行，在这一历程中重温人生记忆并收集新的存在经验。她穿越无数的场景与声响，用观察所见与静思默想编织成一幅厚重的艺术挂毯。

在记录此次旅程的录像中，金守子本人以匿名轮廓剪影的形式在不断变化的地貌景观中出现：她身穿黑衣，头发梳成马尾辫，背对镜头。这样的一个剪影可以是任何人：逃离交战地区的难民、回家重温往日岁月的妇女、正在适应新国家新环境的移民、寻求另一种谋生方式的迁徙者、体历陌生外国文化的漫游者、漂泊的流浪者或者大胆的出逃者。**IV**

图像局部示意





1 包袱卡车

包袱卡车是一个不断更新的行为艺术项目。1999年的威尼斯双年展上，金守子为自己这次行为艺术的影像设置了一重镜像结构，将之命名为“向所有人开放，或流亡中的包袱卡车”，以此对科索沃战争难民表达关注。2005年，在德国科隆紧邻一座前纳粹监狱遗址的画廊中，这幅作品展出时还配上了录像投影。



2 人物身躯

根据金守子自己的阐释，她的身体也是卡车上的包袱之一。这个“包袱”的内容物，也就是她的内在自我，正随着周围物理环境与流动的地貌场景不断变化。其自我与周围景物之间的关系游离于退出无涉与介入干预之间。

3 地貌景观

乡村与城市景物构成金守子行为表演的背景。她重新造访所有自己曾经居住过的地方，翻越山岭、沿海滨蜿蜒前行、穿过河岸与城市交通的车流人流、跨越自然地理与各种人为的边界。在此次旅行的录像中，观众可以听到艺术家说出她所经过的地方的地名。她说出这些地名的时刻，仿佛便是这些地域的主人，但只是在一个短暂的瞬间拥有一个特定的地方。



4 包袱

包袱是用布匹将物品捆扎而成，其中容纳的通常是旅行者的随身财物。包袱代表着出发而非终点。对于一个因战争、艰辛困苦或遭放逐而被迫流亡的人而言，包袱在其个人的历史中可说是一个充满情感内蕴的典型物品。在这一行为艺术表演中，金守子将床单或被套改造为包袱，因为这种床品织物颜色多彩，是人类日常生活中的私密用品，指涉到梦想、眼泪、病痛、出生、性爱与死亡。

作者传略

1957—1987

金守子在韩国首尔的弘益大学主修绘画，1984年获得奖学金，赴巴黎国立高等美术学院研修版画印制。受母亲以及外婆的生活场景启发，她开始以缝制物作为其艺术表现的主要形式。

1988—1998

她的首次个展命名即“金守子”，于1988年在首尔现代画廊举办。1992年，她移居纽约，于P.S.1当代艺术中心任驻地创作艺术家一年。包袱开始出现在她的作品中，并在其一生的创作中反复出现。

1999—2005

金守子开始其全球行为艺术表演与录像创作项目“针线女红”（1999—2004）。2003年，发起一个网站，此网站触发她使用“单字名”，这种名字“不区分姓与名，拒绝性别、婚姻状况、社会政治或文化与地域身份的划分”。

2006至今

她开始其持续的录像艺术项目“孟买：洗衣工坊”与“镜子女人：太阳与月亮”，录像地分别为印度的孟买与果阿。她在欧洲也继续进行一些以特定地域建筑为主题的艺术创作项目。

莲花：零地带

两千盏莲花状灯笼悬吊着，投下的暗影与藏传佛教、罗马教廷和伊斯兰教圣歌的唱颂音韵一起裹挟着布鲁塞尔拉文斯坦画廊里的观众；这就是金守子“莲花：零地带”（*Lotus: Zone of Zero*, 2008, 见下图）装置作品的现场场景。宗教信念与文化内涵在此作中交集。莲花意味着佛教中纯洁与因果报应的概念。这些灯笼悬吊在圆形大厅的玻璃穹顶下，形成一个个同心圆，仿佛教堂中的玫瑰圆花窗。圆形也是伊斯兰艺术的图案基础，在印度教与印度佛教（曼荼罗佛教）中也是如此。



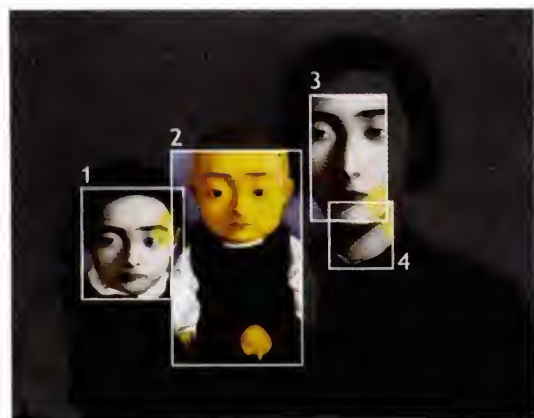
《血缘》系列 1997

作者：张晓刚 生于1958



材料：布上油画
尺寸：148 cm × 188 cm
私人藏品

图像局部示意



在传统上，中国人将社会理解为一个大家庭，这个大家庭又以小家庭单位为基石。这种社会构成模型的支持者认为，如果个体人物学会处理小家庭中成员之间的关系、扮演各自的角色并承担各自的责任，其在核心小家庭之外的社会中也会同样运用这些准则。整体来看，这将有利于人类发展并引致社会的和平与协调。不过，在《血缘》系列的这幅肖像作品中，张晓刚追问的则是在一个将社会需求放在第一位的文化体系中，个人与个性又遭遇了什么？

张晓刚创作《血缘》系列的灵感源于中国社会与政治动荡时期人们在照相馆所拍的全家福照片，这些照片在形式特征上表现出严格的一致。张晓刚描绘的家庭肖像大都是黑白两色，背景则是灰色。这些肖像仿佛是老照片中褪色的记忆。因为这些家庭成员都有着一种面具般的严肃而淡漠的表情，人物特征完全是程式化的，仿佛遵循的是同一个原型，所以人物之间实际上可以互换身份。这幅图像冷静、呆板而拘谨，但画中小男孩那外露的生殖器出现得很突然，扰乱了画像的整体气氛。画家还运用了小块的不协调明亮色彩来营造出冲突的不和谐。这幅家庭肖像引发观众的不适感，暗示着尊奉权威、整齐划一的社会所要求的一致性要得以实现必然得付出一定的代价——一个体民众压抑自己的情感和各自的真实需求。张晓刚此作揭示了这种代价的付出可能过于巨大。EB



1 年轻女孩

在那些主要为单色的肖像中，张晓刚经常采用黄色或者红色色块。这里女孩的脸上就是一块黄色。对这些色块的解释没有固定的答案，有些鉴赏者将色块比拟为胎记或者老照片上泛黄的斑点。



2 婴儿

婴儿的形象位于肖像的中心。他那黄色的面孔与左右两个人物那惨白的面色构成对照，也因此吸引了观众的视线。他的生殖器，与身体的其他部位一样，也被处理为黄色。裸露的男性生殖器在《血缘》系列中反复出现，而他笔下的那些人物形象通常男女特征混淆，因此生殖器表明人物的性别。这里模糊一瞥的生殖器也扰乱了肖像画面呆板的一致性，并揭示出个人主体的脆弱与易受伤害。



3 母亲

张晓刚全家福肖像中的母亲形象表面上宁静安详，但在呆滞凝视的眼神中却透露出恐惧。据说《血缘》系列中所有母亲形象的模特原型都是张晓刚那罹患精神分裂症的母亲。对画家而言，这位母亲形象例证了在一个威权一统的社会中同时满足社会指令而又试图兼顾个人需求时所必然出现的痛苦冲突与不安。



4 红色细痕

淡弱的红色细痕蜿蜒横穿过整个画面，连接每个家庭成员，代表着联合起家族团体的宗谱血缘。这条不规则的曲线也暗示了复杂的历史与文化关联，这种渊源关联将个体相互连接为一个大家庭，并与社会产生联系。

作者传略

1966—1981

张晓刚生于云南昆明，父母为政府公务员。政治与社会动乱时期，他在四川成都长大。父母被送至农村劳动，他和三个兄弟与姑姑在城市度日求生。1976年，他被送至农场劳动，接受再教育。

1982—1984

张晓刚在重庆的四川美术学院主修油画，后为一歌舞团设计舞台布景与服装。1984年，因消极沉沦而酗酒至酒精中毒，住院治疗；第二年绘制系列画作《与死对话》。他后来成为受超现实主义影响的“新具象”团体的一员。

1985—1991

他协同开展“生命流运动”，探讨中国集体主义文化环境中个体个性的本质。1989年在四川美术学院举办首次个展。

1992至今

欧洲旅行之后，张晓刚受全家福照片启发，于1993年开始创作《血缘》系列绘画。1994年圣保罗双年展获得铜奖。目前居住于北京，时常参加国际艺术展。

祖先肖像

绘制中国传统的家族肖像画是为了给后人留下祖先个人或者家庭团体的面貌形象，张晓刚的血缘大家庭系列便是对此传统的借鉴。如下图所示的祖先肖像中，人物个体通常都是僵直的正面姿势，人像居中，左右对称；人物的身形与地位通过衣饰间接表现出来。这些肖像都很正式刻板，主体人物经常为坐姿，显得庄严、肃穆、漠然。尽管并无体系化的努力来将



主体理想化，但也基本没有或根本没有任何对个人特征或人格特质的指涉，除非那些被认为是吉利的个人特征。张晓刚的肖像植根于这样的视觉传统，提出了有关文化、传统、主体身份与传承永续的问题。他画中的人物主体那疏远呆滞的凝视激发观众去追寻事实真相。

波普艺术



1 《是什么让今日居家如此不同，如此富于魅力？》（1956）
作者：理查德·汉密尔顿
材料：拼贴
尺寸：26 cm × 25 cm
藏于德国图宾根美术馆

2 《坎贝尔浓汤罐头》（1964）
作者：安迪·沃霍尔
材料：布上丝印
尺寸：91 cm × 61 cm
藏于美国纽约莱奥·卡斯特里画廊

3 《落地汉堡》（1962）
作者：克拉斯·奥尔登堡
材料：布上亚克力内填泡沫橡胶、纸板盒
尺寸：高132 cm、直径214 cm
藏于加拿大多伦多安大略艺术画廊

“波普”一词公开用于视觉艺术的语境，是在1956年伦敦白教堂画廊展出的一幅作品中。这是一幅题为《是什么让今日居家如此不同，如此富于魅力？》（见上图）的拼贴作品，其中一位半裸的健美运动员在齐裆部位持有一根超大的红色棒棒糖，糖上有装饰性的字母POP（即波普）。拼贴所用的图像主要是出自美国杂志。这幅机智、谐谑拼贴的作者理查德·汉密尔顿是一个非正式协会的会员。该协会由英国的批评家、画家、建筑师、雕塑家与学者组成，通称为“独立团”。协会成员于1952年在伦敦当代艺术学会首次集会，探讨他们共同关注的从广告和商品包装到流行音乐、杂志和漫画的当代北美大众文化。

主题为“这就是未来”的白教堂展览，既是通俗商业文化本身的一次庆典节日——展览上运用了各类流行机巧，比如一台自动唱机不停地播放音乐——同时也展出了汉密尔顿之类艺术家的创作；这些人植根于美术传统，但创作上受到大众文化意象与技法的启发。对于自己感兴趣的这种艺术新形式，汉密尔顿列举出如下特征：“通俗（为大范围受众而设计）、暂时性（服务于短期目的）、一次性消耗品（很容易被遗忘）、低成本、批量制作、年轻（目标受众为年轻人）、机智谐谑、性感、机巧花哨、富

大事记

1956	1957	1958	1959	1961	1962
哈密尔顿展出第一幅波普艺术绘画《是什么让今日居家如此不同，如此富于魅力？》（见上图）。	劳森伯格完成他的“联合”绘画《陈述书I》与《陈述书II》，两幅画表面上显得一样，但实际有着微妙差别。	英国艺术批评家阿洛威在发表于《建筑设计》杂志上的文章《艺术与大众媒体》中，使用到“波普艺术”一词。	波歇尔与霍克尼入读伦敦皇家艺术学院。	“当代青年艺术展”将波普艺术家霍克尼与布莱克推向英国公众。	沃霍尔创作《二十个梦露》（见488页），作品以吉恩·考尔曼（生于1927）所拍摄的一张梦露的照片为基本素材。

于魅惑、大产业化。”

1956年，波普艺术已成为一种趋向，但其时代——实际上也是其声名——还未真正到来并普及。及至1958年，英国艺术评论家劳伦斯·阿洛威（后成为美国波普艺术的主要影响力量）已经在运用这个概念，但国际艺术世界对此依旧漠不关心，试图对此加以了解的人也步伐缓慢。当时统领艺术世界的是北美的抽象表现主义（见452页），其他任何艺术现象都乏人关注，波普这一形态模糊的英国新艺术当然就更无人问津。不过，独立的新艺术动向与英国平行并进，于1950年代在美国开始挑战抽象表现派的霸权，带有波普艺术特质的作品逐渐出现。令人啼笑皆非的是，这项艺术运动后来经常被错讹地描述成源起于北美，是北美的发明。贾斯柏·约翰斯（生于1930）的作品——包括他20世纪50年代创作的《旗帜》系列中所包含的著名的星条旗绘画——与罗伯特·劳森伯格（1925—2008）的作品——拼贴和三维“结合体”作品整合使用了杂志插图和其他大众消费主义的象征物，比如可口可乐瓶——都为北美艺术输入了一种新的意象图形。

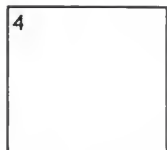
20世纪60年代早期，波普艺术突然风行并成为在大西洋两岸遍地开花的艺术与媒体现象。在英国，最重要的时刻是1961年的“青春同龄人”展览；展览将大卫·霍克尼（生于1937）、彼得·布莱克（生于1932）、帕特里克·考菲尔德（1936—2005）与德瑞克·波歇尔（生于1937）等艺术家推向了公众视野。在美国，1962年是关键性的一年，因为一些最知名的波普艺术实践者，包括罗伊·利希滕斯坦（1923—1997）、汤姆·威瑟尔曼（1931—2004）和安迪·沃霍尔（1928—1987），都是在这一年举办了他们首次展览。利希滕斯坦那巨幅的多格卡通条状绘制作品——比如《空中火力》（1963，见490页）——与沃霍尔的丝印版画复制品——比如《坎贝尔浓汤罐头》（*Campbell's Soup Can*，见右上图）——起初都无人理解。同时，出生于瑞典的美籍雕塑家克拉斯·奥尔登堡（生于1929）也在展出他那些巨型的极端写实主义作品。这些作品以画布和泡沫橡胶构成，主体都是日常物品，比如《落地汉堡》（*Floor Burger*，见右下图）。他的创作也被归类为波普艺术。

无论是批判资本主义的左翼人士还是反感现代社会鄙陋粗俗的唯美派，传统的美术鉴赏者与消费者最初面对波普艺术都感到窘困无措，因为正如利希滕斯坦所宣称的，波普艺术要接纳与张扬当代大众商业文化中“最厚颜无耻的那些特质”。而通俗文化的唯利是图恰恰是真正的艺术家们被预期去抵触反抗的东西。大野洋子（生于1933，约翰·列侬之妻）后来如此描述波普艺术革命之前前卫艺术家们（她也是其中一员）对于流行文化的普遍态度：“我们有意识地而且毅然决然地拒斥埃尔维斯（猫王）和摇滚乐……我们的兴趣在于艺术。”阿洛威则表达了波普艺术圈人士所持有的相反观点：“在大部分知识分子当中，我们没有感觉到任何对商业文化的厌憎被奉为规范标准。人们只是将商业文化作为事实来接受，并加以详尽探讨，还满怀热情地消费商业文化。”

有时候，有些波普艺术家的作品也可以被解读为对于现代消费社会



1962	1963	1964	1965	1966	1967
利希滕斯坦的首次个展在纽约莱奥·卡斯特里（Leo Castelli）的画廊举办。沃霍尔的首次个展在洛杉矶的费诺斯画廊举办。	利希滕斯坦绘制《空中火力》（见490页），这是对DC漫画公司出品的《全美战士》（ <i>All-American Men of War</i> ）中一幅漫画图像的改编。	霍克尼在加州执教，开始使用丙烯酸颜料进行其著名的“游泳池”系列绘画。	罗森奎斯特完成其巨型尺寸的《F-111》布面油画，以一架战斗轰炸机为背景，画上了美国商业货品等图像。	奥尔登堡在纽约展出其软雕塑和“巨型纪念碑”设计。	布莱克与霍沃斯创作拼贴《我们喜欢的人》作为《佩珀军士孤心俱乐部乐队》专辑的封面。



4 《更大的水花》（1967）

作者：大卫·霍克尼

材料：布上丙烯

尺寸：243 cm × 244 cm

藏于英国伦敦泰德不列颠美术馆

5 《佩珀军士孤心俱乐部乐队》专辑封面（1967）

设计：彼得·布莱克与简·霍沃斯

拍摄：迈克尔·库珀

6 《标准加油站》（1966）

作者：埃德·卢查

材料：布上油画

尺寸：52 cm × 99 cm

私人藏品

的批驳而非赞同。英国艺术家波歇尔受到某彩条牙膏电视广告启发，创作了系列绘画作品，《第一支牙膏》（1962）便是其中之一。此作看上去对广告和消费社会持批判态度。沃霍尔的作品中固然有浓汤罐头以及埃尔维斯·普雷斯利和玛丽莲·梦露之类的流行文化偶像，但他也创作电椅或者撞车的丝印版画。这就显然是在引导观众去注意现代美国生存体验中黑暗的一面。不过，这些批评姿态在波普艺术中属于少数例外。大部分波普艺术家反抗的并非消费社会本身，而是抗议之前评论家们对于所谓“高雅”和“低俗”文化的人为划分，并且对传统“高尚品位”的精英化取向表示抵触。

波普艺术家与被其褫夺侵占的商业领域影像自身——商业画师、插画师与摄影师的作品——之间的关系很微妙，他们主要对其持有一种尊重甚至钦慕的心态。举例而言，利希滕斯坦强烈拒斥一种观点——这种观点认为他那过度渲染的卡通画是对原作的戏仿，但同时又承认自己对待处理漫画插图这一图像品类的方式中可能有着一定的反讽意味。事实上，波普艺术的一些关键人物确实有着商业艺术的背景，其中就包括沃霍尔——他此前曾充当杂志的插图画师，还有詹姆斯·罗森奎斯特（生于1933），令人印象最深刻的波普艺术作品之一《F-111》（1965）便出自他的笔下。他在进入美术领域之前，专事广告牌的绘制。

尽管波普艺术家们心怀抱负，试图打破精英文化与大众文化之间的壁垒，但他们的创作成果主要还是在画廊展出，由富人购买收藏；价值高低则取决于作品的独特性以及是否为真品。波普艺术交叉进入流行文化只是偶发事件，最显著表现在流行音乐专辑的封面设计上：彼得·布莱克与其艺术家妻子简·霍沃斯（生于1942）一起为甲壳虫乐队1967年的唱片《佩珀军士孤心俱乐部乐队》制作了生动的拼贴（见右页上图）封面；汉密尔顿为甲壳虫1968年的《白色专辑》策划了质朴纯白的封面；沃霍尔则为滚石乐队1971年的《偷窃成性》构思了唱片封套的图案。

波普艺术从不曾是一场清晰连贯的运动。波普艺术家们有着各自不同的创作日程，沿着不同的轨迹前行。比如霍克尼，他以1960年和1961

年为配合台风牌茶叶的营销而设计的包装图案“茶叶画”而赢得了波普艺术家的声誉。霍克尼早期的很多裸体像，甚至他的第一幅“游泳池”绘画都是以杂志图像为基础。游泳池主题系列中最知名的一幅《更大的水花》（见左页图）是现代艺术的符号性图像。及至20世纪60年代末期，霍克尼在审美上转向保守，表现出对于传统美术观念——比如人物形象刻画——的回归和依附。考菲尔德最初被视为波普艺术家，是因为他运用了以黑色轮廓线围绕的平涂色块，还有他对于消费商品的描绘，可参见《室内夜晚》（1971）。不过，他像传统画家一样，对于色彩与画面形式相当关注，这一点最终明显表现在他的创作中。埃德·卢查（生于1937）排斥抽象表现主义的天启自发式绘画，认为那样会阻碍他表达自己的观点。卢查倾心于呈现经过仔细建构的图像，描绘对象为日常物品和场景。这些图像结合了抽象手法与印刷版式设计，《标准加油站》（见下图）便是如此。

与上述几位恰好相反，沃霍尔倾尽全力所追求的是消除作品中传统艺术价值的蛛丝马迹。他把自己在纽约的工作室挑衅地命名为“工厂”，并以非个人化的客观程式（比如丝印版画）来批量生产图像。这等于是旗帜鲜明地宣告这些作品缺乏任何艺术价值，而只有在膨胀浮躁的艺术市场上的金钱价值。诚如沃霍尔自己所言，他已经学会了“把商业艺术当成真正的艺术，同时也把真正的艺术当成商业艺术”。在写于1967年的评论文章中，批评家摩尔斯·派克汉（Morse Peckham）指出，这些作品“让批评家无话可说，让公众也无事可做，除了去购买这样的作品——如果公众足够愚蠢，就会去买，而大多数公众也确实是如此愚蠢”。派克汉这番言论正好阐明了沃霍尔本人的公众姿态。

及至20世纪60年代末期，波普艺术作为一种潮流商标的势头迅速消退，尽管随后的几十年间仍有很多艺术家继续以同样的或者类似的风格创作出不少好作品。有些波普艺术作品与其产生的时代紧密相关，现在所具有的主要价值是成为回顾往日岁月的怀旧线索——比如汉密尔顿的《伦敦严打》（1967）表现的是滚石乐队主唱米克·贾格尔与画廊经营者罗伯特·弗雷泽在警方突击搜查毒品和搜捕毒贩的行动中被抓获，并被戴上手铐。波普艺术是最早的后现代艺术运动之一，也是最早严肃地尝试去面对如下问题的艺术流派：高雅艺术家及其作品——独特、原创的艺术作品——应在哪里又应怎样去适应媒体无孔不入和消费至上的现代世界。RG



《二十个梦露》 1962

作者：安迪·沃霍尔 1928—1987



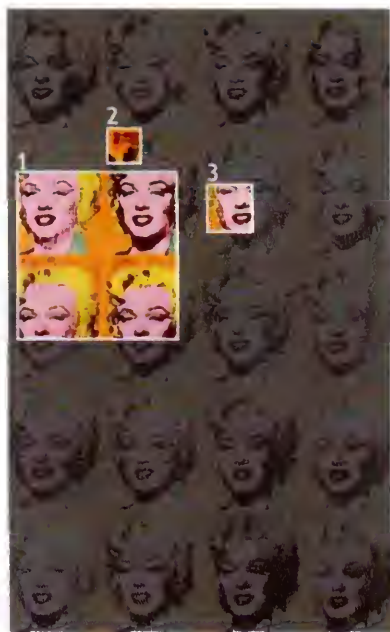
材料：丝印

尺寸：197 cm × 116 cm

私人藏品

影星玛丽莲·梦露（1926—1962）香消玉殒后不久，安迪·沃霍尔便开始创作以梦露为主体的图像。他利用吉恩·考尔曼为1953年的电影《尼亚加拉瀑布》所拍的一幅黑白照片制作了一个模版用来进行丝印。他经常采用这一技法将摄影图像移印到画布上。四个多月的时间里，沃霍尔根据考尔曼的照片完成了二十多幅图像。对于艺术品，人们通常期待其是单一独特的；沃霍尔却将同一图像重复并置，并称之为“装配流水线效应”，反映出在一个批量复制和大众传媒无所不在的世界中，他对传统艺术观的批判性思考。选择一个著名美女的头像照片作为画廊绘画作品的主体，此举是在质询将高雅艺术与低俗艺术截然区分的旧派做法。对于此类问题，沃霍尔的立场也是自相矛盾的。梦露是好莱坞的性感象征，她的面孔被奉为女性美的规范。沃霍尔沉迷于这位女明星的耀眼风采，通过机械复制的创作手法，他试图消解个体艺术家的才华和技巧。但每个重复的梦露头像其实又充满着微小的差异，画面上的油彩部分是手工绘制，画面的效果也远远不同于时尚杂志摄影那经过后期润饰的完美状态。有艺术评论家将沃霍尔的“梦露”与拜占庭圣像绘画相提并论。沃霍尔持有拜占庭天主教（东正教）信仰，因此对这种艺术传统早有接触。“梦露”最初是作为偶像破坏的姿态出现，但最终却被当成偶像看待。这些图像的本意是解构关于经典杰作的固有观念，但如今已经被同化吸纳进入西方艺术传统。**RG**

图像局部示意

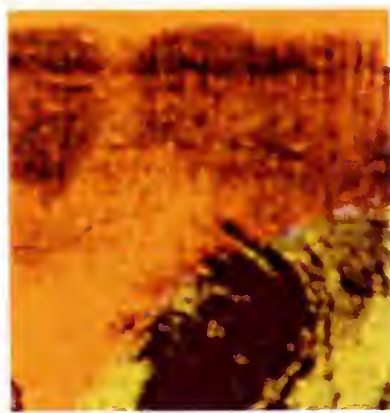


聚焦



1 相同但又不同

沃霍尔曾说喜欢丝网印刷术，因为“（采用丝印）你得到同样的图像，但每次都略有差异”。色彩油墨堵塞丝网网眼或丝网在图像模版上滑动位移，便可制造出差异效果。虽然是一个事先定形的图像，但在移印过程中，他能掌握部分的主控权。



2 油墨暗影

画家先在画布上画出部分图像，然后将丝网置于画布图像之上，再用橡胶滚轴蘸取黑色油墨在丝网上滚动，由此产生画布上照片般的影像。油墨丝印这种粗糙的印刷方式产生颗粒与条纹状的暗影与色点，使得原始照片的完美风采出现污损，暗示了一种对美之脆弱与死之必然的焦虑。



3 俗艳夸张的色彩

色彩区域——头发、唇彩、皮肤、眼影、衣领与背景——都是手工绘制，画布底色为一层白颜料，从牙齿部位可看出这层底色。画家选择的颜色俗艳夸张，头像显出人工虚饰的效果，但图像整体上而言还是自然写实的。

作者传略

1928—1948

安迪·沃霍尔生于宾夕法尼亚匹兹堡一个移民工人家庭，原名安德鲁·沃霍拉：在卡耐基理工学院接受商业艺术训练。

1949—1962

沃霍尔移居纽约，成为成功的商业制图画家，尤以鞋子广告画知名。1962年，在洛杉矶举办首次美术个展，展出三十二幅坎贝尔浓汤罐头油画。波普艺术是那年美术评论界的热点话题，沃霍尔也被归为这一流派，并开始采用丝网印刷。其第一幅梦露作品于1962年11月展出。

1963—1967

沃霍尔在曼哈顿第47大街东街231号建立工作室。他将工作室称为“工厂”，此场所随后成为地下艺术家圈子、演员、音乐家、毒品瘾君子与不合时宜者的集散地。他制作大量的系列作品，但大部分都是由其助手完成。1963年，他请朋友充当演员，开始拍摄实验电影。他还提携推广摇滚乐队“地下丝绒”。

1968—1969

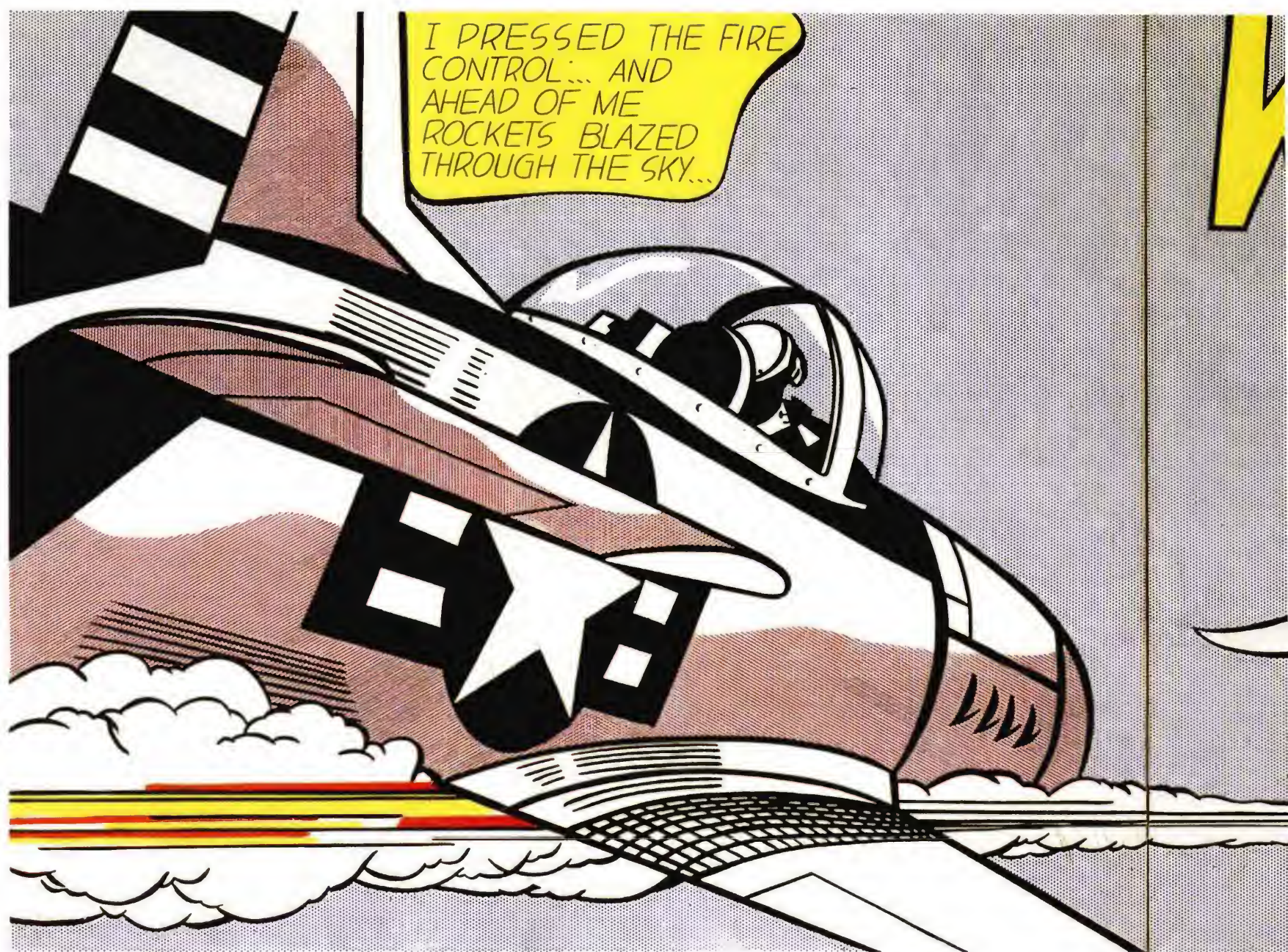
1968年6月，因冒犯了极端女权主义者瓦勒莉·索拉纳斯（1936—1988），沃霍尔遭后者枪击，险些丧命，余生从此经受生理痛苦，一直未能从此劫中完全复原。此前传闻沃霍尔与一种对抗美国资本主义的反主流文化有关联，随着激进的20世纪60年代进入尾声，这种莫须有的关联也不复存在。

1970—1987

沃霍尔开始讨好富豪阶层，为这些人绘制肖像，并强调他对艺术的追求与奉献便是将艺术做成商业。关于他的晚期作品，意见纷纭，褒贬不一，有的评论家认为这些逢迎强势金钱文化的作品中也包含了讽刺，既有对现代艺术状况的嘲讽，也有对现代社会的讥刺。一次胆囊手术后，沃霍尔死于心律失常。

《空中火力》1963

作者：罗伊·利希滕斯坦 1923—1997

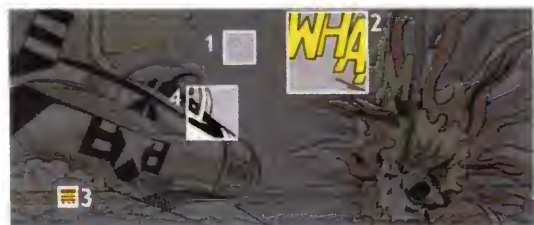


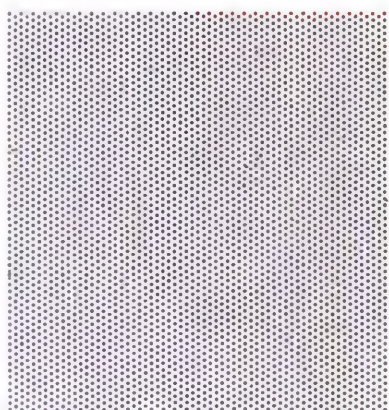
材料：两块画布上丙烯与油彩
尺寸：单块画布 175 cm x 204 cm
藏于英国伦敦泰德现代美术馆

罗伊·利希滕斯坦这幅作品的创作是基于插图画家杰瑞·格兰德奈迪（生于1927）一本漫画书中的一幅图。这幅漫画出现在《全美战士》第89期的封面上，由DC漫画公司出版于1962年2月。格兰德奈迪以画面处理的“水洗色调”而知名，就是用黑白墨水进行薄层刷涂画出影像，对印刷机直接影印复制出的图像进行加工。《空中火力》是利希滕斯坦对当时抽象表现主义（见452页）风靡一时的现状——尤其是针对那种使用大块纯色和“行动画家”那滴注泼洒的作画风格——所发出的机智而极为不恭的回应。利希滕斯坦以当时被普遍认为低俗粗陋的商业艺术图像作为其所呈现的图像主体，意在羞辱和打击抽象表现主义流派的自鸣得意。此作还讽刺了当时社会的空虚浅薄，因为有很多媒体热衷于刊发鼓吹战争与破坏的各种故事，而且目标读者常常是儿童。这些故事完全是空想，意在宣扬战争观念，其配合二维的平面图像创造出了一些战争英雄的角色形象，渲染他们的攻击性破坏行径。

这幅画为利希滕斯坦建立了美国波普艺术大师的地位。关于为何决定要从连环画小册子中的冒险故事和战争漫画书中寻找灵感，他这样揶揄道：“要让一幅画可鄙到无人愿意悬挂展示的地步，还真是不容易。人们都在墙上挂着某种艺术画。连一片滴洒着颜料的破布也有人愿意挂……大家都厌憎鄙视的一种东西就是商业艺术。很显然，大家对商业艺术的厌恨也同样不够彻底。” CK

图像局部示意





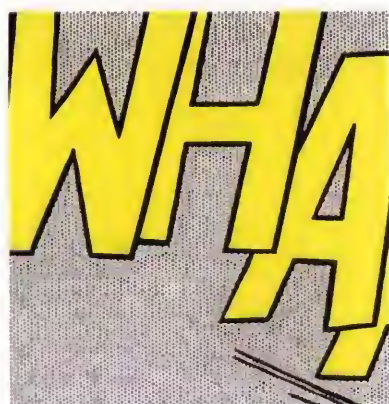
1 本戴小点

这块区域模版印制的黑点重现了之前的一种机制原理：通过这些黑点，在一幅印制图像中获得色调与混合色效果。这种小点因美国插图画家和印刷技师本杰明·戴（1810—1889）而得名，在20世纪50和60年代的漫画书中最常见。



3 色彩

在大部分人类文化中，色彩都被理解为是用于增加作品的价值。制图可以是黑白色但绘画则要求是彩色。这幅画的色彩设计来源有两个：基本的现代主义美学色彩理念与印制廉价漫画所用的原色。



2 文字

在画中包含文字并非什么新创举。文字出现在埃及古墓中，在整个中世纪和伊丽莎白女王时代的绘画中成为特色，并成为立体主义（见388页）和观念艺术（见500页）不可缺少的一部分。这里的文字主要是衬托提示而非创造意义。



4 黑色轮廓

利希滕斯坦使用最基本的绘画语汇：以黑色轮廓线环绕白色或彩色区块。在彩绘玻璃窗上，画轮廓线所用的材料是铅，而在费尔南·雷杰（1881—1955）和彼埃·蒙德里安（1872—1944）等现代主义艺术家的绘画中，最显眼的则是那些黑线条。

艺术摄影的兴起



1 《田纳西孟菲斯城（三轮单车）》（约1969）
作者：威廉·伊格斯頓
材料：色料移印
尺寸：30 cm × 46 cm
藏于美国纽约现代艺术博物馆

2 《阿济托》（1981）
作者：罗伯特·麦普尔索普
材料：明胶银板
藏于美国达拉斯，达拉斯艺术博物馆

3 《海鸥啄食薯条》，出自《西海湾》系列（1996）
作者：马丁·帕尔
材料：彩色照片

——战临近尾声时，摄影作为一种艺术媒介的地位已经确立。因为战事——缘故，摄影报道的水准已经达到了新高度，摄影师们随后致力于忠实地记录贫困与灾难带来的影响。唐·麦库林（生于1935）便是这类摄影师中的一个典型，他的作品反映出日益强大的社会良知。他以拍摄街头帮派生活开始自己的事业，早期影像比如《街头黑帮在芬斯伯里公园》（1958）。他的后期作品记录了北爱尔兰的冲突与越南战争，引发观众极大的震撼，以至于英国政府禁止他报道1982年的福克兰群岛（马岛）战争。

20世纪50年代晚期，摄影师们的镜头反映了当时的政治状况以及朝向自由主义的转化。罗伯特·弗兰克（生于1924）在其摄影画册《美国人》（1958）中将他横穿美国的旅程分类记录，突出表现了各种族与社会阶层之间的差异。他的作品影响了诸如戴安·阿波丝（1923—1971）之类的后起之秀。在《拿玩具手榴弹的孩子》（1962）中，阿波丝表达了反战情绪的形成与出现。她的作品涉及社会问题，并因记录美国边缘人群的生活而著称。南·戈尔丁（生于1953）继续了这种文献纪录的风格趋向，她的摄影带有自传因素，《性依赖叙事谣曲》（1979—1986）系列探讨了朋克年代纽约人情感生活中的执迷、瘾癖、爱和性事。这些图像采用彩色反转片冲印，因而特别清晰且色彩生动。

风景摄影也同样受到社会进步观念的影响，自然景物让位于呈示空间——通常是都市空间——的图像，而且这些图像探讨了文化与身份认知的观念。鬼海弘雄（生于1945）拍摄的黑白照片取材于东京的店铺和住宅区，描绘了这座城市的现代特质与建筑细节，但这些图像都有着一种诡

大事记

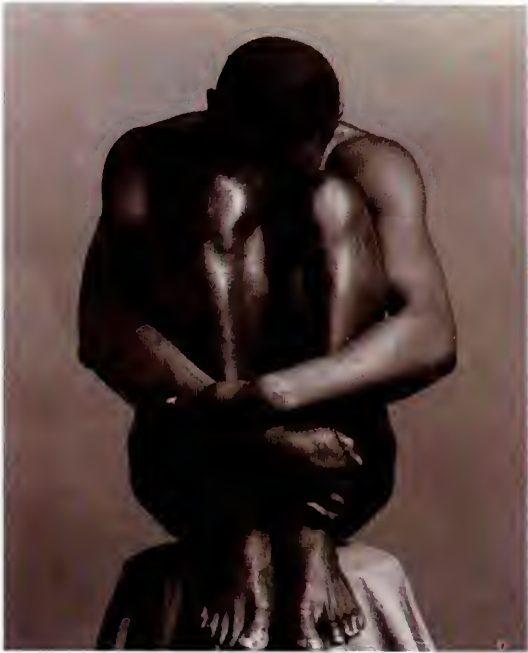
1958	1960	1965	1970	1972	1977
弗兰克出版摄影画册《美国人》。	阿波丝的摄影首次刊发于《君子》杂志。	伊格斯頓开始尝试彩色负片。	麦普尔索普开始使用宝丽莱相机。	阿波丝死后一年，纽约现代艺术博物馆举办她的作品回顾展。	谢尔曼开始自拍，通常在镜头前穿上经过精心设计和挑选的服饰。

异感，因为其中缺少人类的存在。威廉·伊格斯顿（生于1939）聚焦于美国小城镇生活，其创作题材也几乎没有什么深刻的审美内涵。他的图像之所以引人瞩目，就在于其对色彩、形状的处理，营造出独特的样式感，比如《田纳西孟菲斯城（三轮单车）》（见左页）。

早在20世纪60年代，艺术家们就开始将摄影与其他媒介相结合，安迪·沃霍尔与罗伯特·劳森伯格都将照片通过丝印法移印到画布上。芭芭拉·克鲁格（生于1945）将摄影、现成的照片图像与打印文字结合，创作出一系列政治主题作品，来批判工商业机构的贪婪、右翼政见、性和种族方面的偏见陈规。辛迪·谢尔曼（生于1954）则从杂志与电影中借用当代影像来创作《无题：定格》系列（1977—1980，见494页）。她整合了各种不同的场景来创造一种新形式的人物肖像。

艺术家们的感知力随着文化与时代的更替而演变。及至20世纪晚期，艺术变得前所未有地激进和无视规范。罗伯特·麦普尔索普（1946—1989）拍摄的黑白照片触及同性情欲主题，引致舆论大哗。他的经典裸体摄影，比如《阿济托》（见右图）受到人们推崇。但摄影艺术具有复制“真实”形象的能力，因此易于引发争议，而麦普尔索普又热衷于去拓展和突破摄影艺术的边界。因此，他的SM（虐待狂与受虐狂）照片，比如《自我肖像》（1978）呈现了他的肛门被插入一根牛鞭，此作在华盛顿特区和旧金山遭到查禁。

马丁·帕尔（生于1952）采用俗艳的色彩与夸张的放大特写来批判当代生活。他的作品涉及大众旅游、消费主义和全球化。下图的照片出自《西海湾》系列，表面上看来作品幽默滑稽，全无内涵，但其中飘扬的米字旗颇有讽刺意味，暗示了大英帝国、海滨度假地，甚至是英伦国民的食品——薯条——的没落。**CK**



1982	1987	1988	1991	1995—1999	2010
英国政府禁止麦库林谈及福克兰群岛战争。	沃霍尔亡故，身后留下的作品中包括六万多张照片。	纽约惠特尼博物馆举办麦普尔索普首次作品回顾展，作者次年离世。	克鲁格作出一个引发争议的决定，在作品《无题（疑问）》中使用到美国国旗。	帕尔在其《常识》系列中运用激荡生动的色彩与黑色幽默去质询全球资本主义的过度膨胀。	伊格斯顿在伦敦和纽约分别举办《21世纪》展览。作品主要聚焦于世俗生活，但采用的色彩更柔和。

《无题：定格7号》 1978

作者：辛迪·谢尔曼 生于1954



材料：黑白照片

尺寸：24 cm × 19 cm

藏于美国纽约现代艺术博物馆

美国摄影师辛迪·谢尔曼的这幅图像是其《无题：定格》系列（1977—1980）六十九张照片之一。她开始拍摄此系列时芳龄二十三，这一系列作品让她声名鹊起，晋身女权主义艺术家先锋行列。这一系列中只以女性形象为重心，灵感源自二战后美国电影与时尚杂志对女性偏于柔弱气质的描绘，但辛迪自己却回避女权主义者的标签。她宣称开始创作这个摄影系列是打算记录一个女演员“在演艺生涯中不同节点”的生活状态，从“天真少女”直到变得“形容憔悴”，因为事业的成功必然伴随着付出一定的代价。这个系列最终超越了辛迪的初衷，她继续拍摄展示扮演多重角色的女性，比如办公室白领、家庭主妇和性感小猫。受休闲杂志软文插图中惯常使用的光鲜貌美女性影像的老套路影响，辛迪在自己的作品中突出强调对女性的客观化表现和对青春的赞美；而此时的女权主义思潮正处于上升期，她的作品因此也构成对战后美国性别观念的挑战。辛迪使用化妆手段、夸张的服饰与假发让自己化身为照片中的主角，戏仿并同时颠覆有关人像摄影和社会名人的主流观念。尽管不是波普艺术家，辛迪也吸纳安迪·沃霍尔等人在20世纪60年代开拓的传统，从流行文化中寻找创作素材。正如这个系列的标题与内容所暗示的，辛迪拍照的方式和她对于演艺女明星形象的再创造构想都受到电影的影响。CK

作者传略

1976—1980

辛迪·谢尔曼于1976年毕业于纽约州布法罗市的州立大学学院，之前学的是绘画，但随后转向摄影。与朋友一起创立了一间先锋艺术画廊，画廊后变身为豪尔沃尔斯当代艺术中心。1977年，移居纽约，开始创作《无题：定格》系列。

1981—1984

辛迪于1981年在纽约斯卡斯特德画廊展出系列彩色照片《中间折叠插页》。此系列以男性杂志中间的跨页折叠插图 of 灵感基础，探讨了窥阴癖和性幻想的主题。1983到1984年，她为《哈珀氏》杂志的《时尚芭莎》和《时尚》杂志法文版制作了几期风尚摄影专题，在照片中将自己呈现为破损的服装人体模型。

1985至今

辛迪展出《童话与灾难》（1985—1989），这一系列照片探讨了童话中某些怪诞可笑的因素。1997年，现代艺术博物馆举办展览“辛迪·谢尔曼：完整的无题定格”。辛迪还执导了恐怖喜剧电影《办公室杀手》。2006年，她为服装设计师马克·雅各布制作了系列时装广告。

《无题》系列中其他定格照片



《无题：定格11号》（1978）

观众在这里被吸引卷入，围绕这个女性形象构建一段人生叙事。辛迪在照片中摆出典型的女性角色姿势，如同经典好莱坞电影中常见的那样。这里她扮演的是沮丧的失恋女子。



《无题：定格54号》（1980）

有些定格照片看上去像是新闻快照。这里描绘的是一位易受伤害的小明星。演艺生涯中，她都在尽力赢得公众关注，但同时又试图保护自己以躲避狗仔队的侵扰偷拍。



《无题：定格48号》（1979）

辛迪在此用到了取景框、布景和服装之类的电影拍摄道具及手法。这里她扮演的是一个搭便车旅行的年轻女郎。她的着装表明自己尚不谙世故风情——也许她是在奔向某个城市以追寻新的生活。

新现实主义



1 《家，甜美的家》（1960）

作者：阿曼

材料：毒气面罩与木箱

尺寸：160 cm × 140 cm × 20 cm

藏于法国巴黎蓬皮杜中心国立现代艺术博物馆

2 妮基·德·桑法莉在其“射击绘画”前举枪。摄于1961年巴黎J.画廊举办的“自由射击专题展览”。

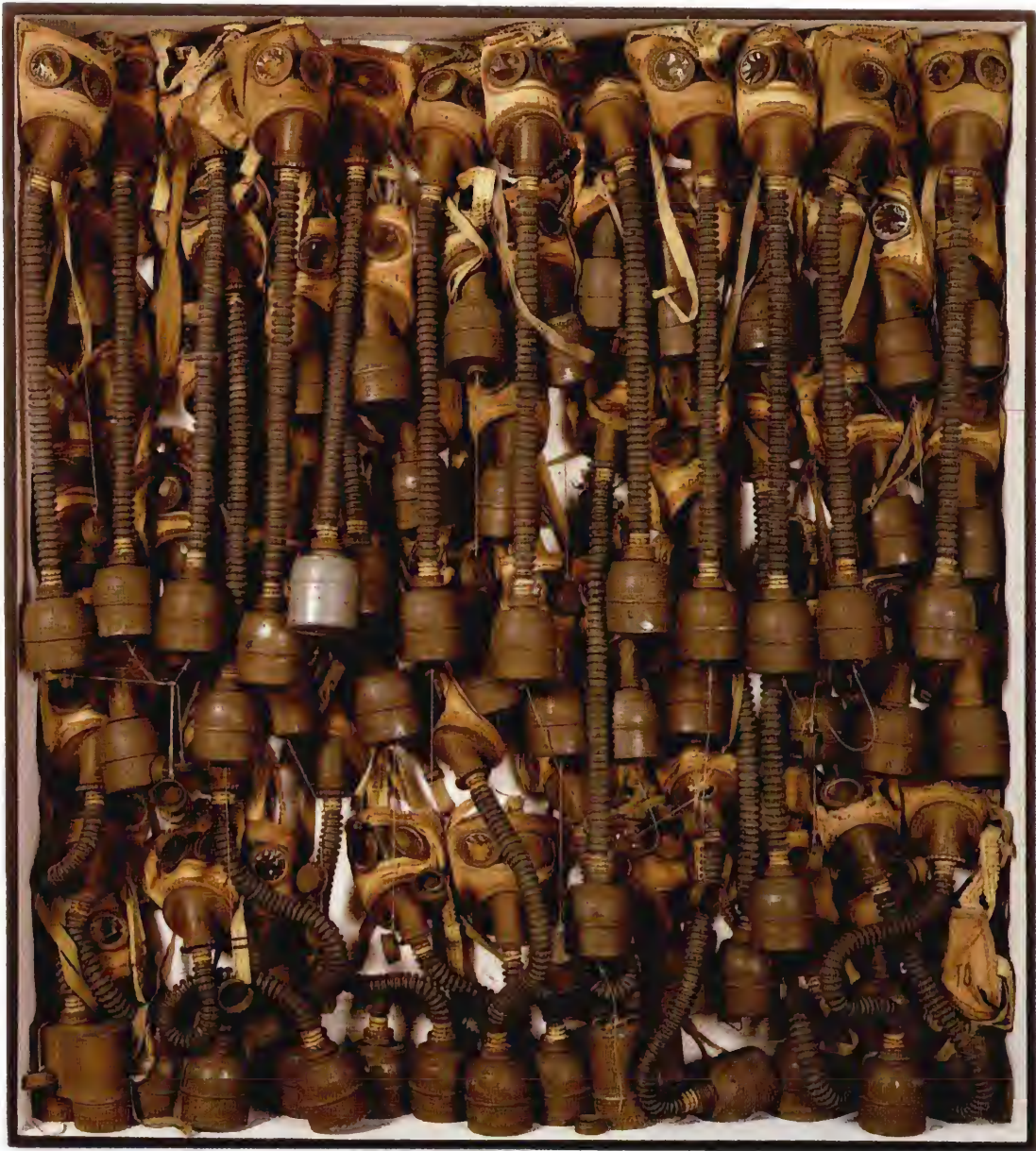
3 《压缩“里卡德”茴香酒》（1962）

作者：凯撒·巴达奇尼

材料：金属涂色

尺寸：153 cm × 73 cm × 65 cm

藏于法国巴黎蓬皮杜中心国立现代艺术博物馆



新现实主义流派是欧洲的一个艺术家团体，由法国艺术评论家皮埃尔·雷斯坦尼（1930—2003）召集在一起。1960年10月26日，在伊夫·克莱因（1928—1962）位于巴黎的家中，雷斯坦尼公开宣告这个团体成立。第二天，艺术家们共同签署了一份宣言“新现实主义 = 对现实真相的感知新途径”。瑞士人丹尼尔·斯波利（生于1930）和吉恩·丁格利（1925—1991），以及包括阿曼（阿曼德·皮埃尔·费尔南德兹，1928—2005）和马修·雷希（生于1936）在内的几位法国艺术家也签名加入。新现实主义的这一宽泛定义构建了一个集体身份概念，可以广泛涵盖这些艺术家创作的各类作品。那些后加入者，比如妮基·德·桑法莉（1930—2002）、凯撒·巴达奇尼（1921—1998）和保加利亚出生的克里斯托（克里斯托·弗拉迪米诺夫·雅瓦切夫，生于1935）等人的创

大事记

1947	1958	1960	1961	1961	1961
阿曼德·费尔南德兹放弃自己的姓，自称为“阿曼德”。1958年，他顺应某媒体的印刷错误，将名字的最后字母d也省略，由此称为阿曼。	克莱因指导一个身体涂上颜料的裸体模特在画布上滚压，创作了他的第一幅“人体丈量”绘画。	雷斯坦尼与克莱因一起在法国巴黎克莱因的寓所发起和成立新现实主义运动。	克莱因开始创作《世相奇观之活体绘画》（见498页），这一“人体丈量”画作是应意大利电影导演古奥提耶罗·雅柯佩迪（Gualtiero Jacopetti）邀约而作。	克里斯托和让娜-克劳德（让娜-克劳德·狄纳特·德·古伊尔本，1935—2009）首次合作，两人以“克里斯托”之名的合作一直延续至1994年。	多米尼柯·“米摩”·罗特拉（1918—2006）研创出他的“揭贴”（décollage）技法，将撕开的广告招贴配置到画布上。

作，也同样可以归入新现实主义名下。

在20世纪50年代晚期抽象绘画占主流的形势下，新现实主义是一次重要的逆反。这些二战之后第一代艺术家生活创作所处的物质匮乏和破败凋敝的历史背景已经改变。新的社会形态正在出现——财富日渐增长、科技不断进步、政治迅速变化，新现实主义所触及的正是这样一个“新”世界。这一团体致力于描绘日常现实，排斥理想化的修饰。他们从达达派（见410页）和马塞尔·杜尚（1887—1968）的现成制品，从费尔南·雷杰（1881—1955）的立体派机械美学（见388页）和超现实主义（见426页）对“平庸”事物中“非凡”特质的发掘领悟中汲取艺术启迪。他们拒斥任何与抽象画家相关联的事物，直面世界，所创作的作品与当代社会直接产生交集。

在新现实主义者当中，将日常世界的物品整合进创作是普遍现象，雷斯坦尼称之为“对都市、工业和商业广告的诸多现实进行诗意地循环再生”。雷希对塑料的特性迷醉不已，以日常家用塑料制品装配出集成艺术品。斯波利将残留无用的物品（经常是餐后残剩的食物）组合成永久的陈列展示品，这种配置集成作品被称为“圈套”或“陷阱”图像。“诗意的循环再生”让废弃物或被忽视的物品获得艺术新生命，还催生了很多可以解读为对商品文化和消费浪费（过度消费）进行直接批判的作品，另有部分作品则触及了历史和当代社会主题。阿曼最为人称道的是他的“累加堆积”创作项目，他将大量相同的物品——经常是融化之后的——配置在树脂玻璃或者木质的箱子中，或者安置在水泥框架中。《家，甜美的家》（见左页图）是将毒气面罩累加堆积，彻底地阐释了纳粹大屠杀的恐怖。1961年，审讯阿道夫·艾希曼*（Adolf Eichmann）战争罪期间，这件作品在纽约展出，给观众带来极其强烈的视觉感受与体验。

新现实主义的很多作品提倡“创造性破坏”，这些作品是艺术行动或行为的成果。克莱因的“人体丈量学”（见498页）大概是行为画法中最知名的，他将裸体女人的身体作为“活体画笔”来作画。其他的例子还有阿曼的“狂怒发作”创作法——将打烂的系列物品陈列在箱体中，和桑法莉的“射击画法”——在集合配置的作品内装入灌注颜料的袋子，然后再开枪射击使颜料自然分散（见右上图），以及凯撒的“挤压”创作（见右下图），就是将汽车、摩托车和珠宝首饰之类的物品装到压缩废旧金属的液压机工作台上加以挤压变形。

新现实主义沉醉于创造艺术的各种不同过程，并与众多美国艺术家分享他们的艺术创作灵感和动机。这些美国人包括罗伯特·劳森伯格（1925—2008）、贾斯珀·约翰斯（生于1930）和拉里·里弗斯（1923—2002），新现实主义团体与他们之间形成牢固的友谊纽带。雷斯坦尼注意到这种不断强化的友谊联系，于是1961年在巴黎组织了一场展览，名为“巴黎与纽约的新现实主义”，展出重点为新现实主义成员和美国人的作品。**AD**

* 纳粹高官、屠杀犹太人“最终方案”的主要责任人。



1962	1963	1965	1970	1970	1980
克莱因死于心脏病突发，年仅三十四岁。	新现实主义创始人物之一斯波利介入国际性的激浪派（Fluxus）艺术运动。	凯撒开始实验以各种不同类型的塑料作为艺术媒介。	最后一届新现实主义艺术节在米兰举办，该团体正式宣告解散。	丁格利在米兰的大教堂外面建构了一座巨大的阳具雕塑，然后将阳具爆破。他以此举来祭奠新现实主义。	克里斯托在佛罗里达的迈阿密开始《被包国的岛屿》艺术项目，用粉色的聚丙烯织物“包裹”比斯坎湾的十一座岛屿。

《世相奇观之活体绘画》 1961

作者：伊夫·克莱因 1928—1962



材料：薄绢上色料、合成树脂

尺寸：274 cm × 301 cm

藏于美国明尼苏达州明尼阿波利斯市沃克艺术中心

《世相奇观之活体绘画》是1961年应意大利电影导演古奥提耶罗·雅柯佩迪（生于1919）的邀约为其纪录片《世界中的女性》（1962）而作。这一片段拍摄的构想是展现伊夫·克莱因最初手拿画笔在画架前创作，随着绘画过程的进展，克莱因以滚筒、海绵作画，最后是以裸体女模特作为“活体画笔”——这样的作品被他称为“人体丈量”画（人体绘画）。对片子最初的剪辑，克莱因感到满意，但后来未经他的同意，片子被大幅改动，配音也发生了变化。1962年在戛纳电影节上，此片首映更名为《狗的生活》。克莱因再次看到这部电影，惊骇地发现他的艺术作品被以耸人听闻的方式呈现，而且被赋予性欲色情内涵；还有他自己也成为嘲弄围观的对象，因为影片整体上已经构成了一部“世界残酷奇谭系列”，表现的是世界各地种种怪异荒诞的风习。这幅人体绘画是在放满克莱因作品的一个房间的中间，在一块大玻璃上制作完成的。对于克莱因的这种绘画行为模式，观众反应不一，有被其魅惑吸引的，有震惊的，还有觉得滑稽有趣的。这幅作品诞生前后所经历的戏剧性遭遇使得它成为身体艺术和行为艺术的早期重要范例。**AD**



模特充当活体画笔

克莱因的“人体丈量”绘画以模特为活体画笔。模特在身上涂抹蓝色颜料，遵照克莱因的指令，在画布或纸张上滚压，以此留下印痕。



人体作画进行中

克莱因（位于图右侧）不接触模特和颜料，根据自己的预先设计来调度模特的动作。他预设的这个画面结果类似于柔道运动员比赛时在白色垫子上按压留下的阴影印迹。



现场表演

人体作画首次现场表演举行于1960年3月9日。克莱因在房间里铺上白纸，伴随着《单调交响乐》（1949），他指挥女模特完成了画作。

1947—1954

克莱因学习柔道，研究神秘主义、通灵术和哲学。这些文化分支将成为他一生的兴趣和艺术创作的灵感来源。1954年，他将自己的单色画作集结成书——《伊夫：绘画》。

1955—1957

克莱因移居巴黎，结识皮埃尔·雷斯坦尼，他对克莱因的作品大为推崇。在巴黎展出单色画之后，克莱因停止用其他颜色作画，开始只用蓝色创作。他在米兰展出那些看上去是用相同的蓝色创作的单色画，在评论界和商业方面获得双重成功。随后在巴黎、多塞尔多夫和伦敦继续举办画展。

1958—1959

他应邀创作壁画和软体浅浮雕来装修德国的盖尔森基兴歌剧院。举办展览“虚空”（Le Vide），在空荡的白色画廊中只展出了一只空的柜子。此展惊世骇俗，也让他饱受非议。

1960—1962

他与雷斯坦尼一起于1960年发起新现实主义运动，发表拼贴集成的蒙太奇照片《跃入虚空》，图像中显示他从一栋房子上纵身跳下。除了“人体丈量”（1960—1961）绘画，克莱因还创作了“火焰画”（peintures de feu, 1961—1962），即用火苗充当画笔。1962年，因心脏衰竭而离世，年仅三十四岁。

克莱因国际蓝

在艺术生涯早期，克莱因便沉迷于色彩的强大力量，尤其是纯色所散发出的魔力。他担心粉末颜料的明亮光泽会被常用来与之混合的油料或胶水“杀死”（遮蔽），所以寻求油料或胶水的替代物——既可以让颜料附着在画布上而又不会改变颜料的色彩。在巴黎颜料商人埃德瓦尔德·亚当的协助下，克莱因发现了一种无色的合成树脂——罗德帕斯M共聚树脂，可以达到他想要的效果。他的第一次单色画展览展出了多幅不同色彩的单色画，很多观众将这些抽象作品看成是某个装饰性整体创作的一部分，而并没有感受到单幅作品的独立色彩和存在。这让克莱因感到困扰，并随之断定所有作品只用一种色彩可能有助于引导观众

获得他所希望的观赏体验。克莱因选择了一种深群青蓝色，他认为这种色彩能传达空间的本质含义。这种色彩随后成为他的个人标志。1960年5月19日，他还获得了以其名字命名的克莱因国际蓝（IKB）专利。



观念艺术



观念艺术出现于20世纪60年代。博物馆与画廊给艺术施加种种分类定义，而观念艺术则对此提出挑战。博物馆与画廊对观众明确宣称：“这就是艺术。”与之相对，观念艺术意在质询艺术的本质：“何为艺术？”哲学家兼反艺术激进主义者亨利·弗林特（Henry Flynt，生于1940）最早于1961年提及“概念艺术”，但“观念艺术”这个词直到20世纪60年代后期才得到较多的应用。1967年，艺术家索尔·勒维特（Sol LeWitt，1928—2007）为《艺术论坛》杂志写了一篇题为《观念艺术散章》的短评。他在文中辩称这种新艺术是对之前艺术实践的一种反转，将观念推向最前沿，而让艺术品的实际生产创作退居次要。实际上，观念艺术的根源可以回溯至达达派（见410页）和马塞尔·杜尚（1887—1968）的制成品创作《泉》（1917）——放在底座上的一只小便器，上面有一个虚构的签名“R. Mutt”。将一只工业化批量制造的小便器转化为登堂入室的艺术品，杜尚在此策动观众去反思自己对于何为艺术的固有观点及预先设想，去追问博物馆缘何能给艺术品贴上权威标签。

大事记

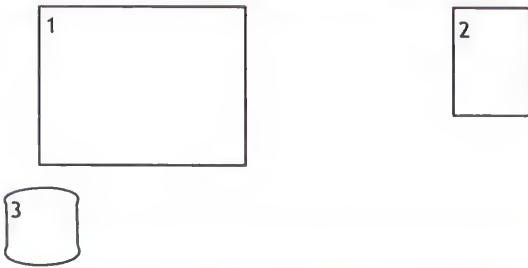
1963	1965	1967	1968	1969	1970
博伊斯开始其公开“行为”表演。《首领》（1964）表演中，他将自己卷裹在一张毛毡里。	科苏斯的《一张椅子或三张椅子》（见502页）构成物包括一把真椅子、一张椅子图片和“椅子”一词的文字定义。	勒维特在杂志文章中编造出“观念艺术”一词，标志着从极简艺术（见520页）向观念艺术的演进。	比利时人马塞尔·布罗泰尔斯（Marcel Broodthaers，1924—1976）在其布鲁塞尔的家中以装置作品《现代艺术博物馆》来评价艺术机构与体系。	美国人罗伯特·巴里（Robert Barry，生于1936）创作《心灵感应》，这是关于利用艺术品进行心灵感应沟通的公然声明。	第一个专场观念艺术展览“观念艺术与观念层面”在纽约文化中心开展。

很多人把艺术视为一种商品，观念艺术是对此论调的反拨。意大利艺术家皮耶罗·曼佐尼（1933—1963）质询艺术品的本质，同时以一种极为挑衅的方式来批判大批量生产和消费主义。1961年，他制作了九十个小罐头，罐头标签为“艺术家之屎”（见左页下图）。他声称每个罐头都装有艺术家的粪便，并根据当时的现行黄金价格按重量标价。据说罐头打开会破坏其艺术价值，因此很长一段时间内，罐头里到底装的是什一直不得而知。2007年，据传闻这些罐头被以至少八万美金的价格卖出，马佐尼的合作者阿格斯蒂诺·伯纳鲁米（Agostino Bonalumi，生于1935）在一家意大利报纸上宣告这些罐子里装的是石膏。

20世纪60年代，观念艺术对当时的政治和文化现状都提出了挑战。约瑟夫·博伊斯（1921—1986）致力于让权威具体可见，而且有时候直接挑战权威。在表演《如何向死兔子讲解绘画》（见右图）时，博伊斯在一间画廊中环绕走动了三小时，同时怀抱一只死野兔。他在脸上和身体上涂满蜂蜜和金色颜料，将自己装扮成一个萨满教人物形象。表演期间，他无声地开合嘴唇，仿佛是在给怀中的死动物讲解身边的画作。这个表演的意图是向观众传达这样的主旨：理解艺术需要精神与智力的双重努力。对博伊斯而言，这一理念从画廊延伸至课堂。他是杜塞尔多夫艺术学院的讲师，认为在课堂上进行的讨论与艺术创作本身同样重要。

观念艺术经常使用书面文字或语句。约瑟夫·科苏斯（Joseph Kosuth，生于1945）在《一张椅子或三张椅子》（1965，见502页）之类的作品中就运用语言来传达信息。1971年，约翰·鲍尔德萨利（John Baldessari，生于1931）在（加拿大）新斯科舍艺术与设计学院组织了一场展览。他自己并未到达展出场地，而是指派学生在画廊墙壁上写下了“我将不再搞那些无聊的艺术”。学生们将他的这一指令加以进一步的发挥，戏仿学校罚抄的传统做法，在墙上重复抄写这句话，直到墙壁被字迹完全涂满。艺术家的指令、学生的即兴发挥动作与潦草涂鸦的墙壁都成为这一艺术作品不可分离的组成部分。这部运用了讽刺手法的作品激起一场关于艺术到底由什么构成的争论。

正是因为激起了此类争论，观念艺术才显得尤为重要，同时也为装置艺术（见504页）和行为艺术（见512页）铺平了道路。尽管及至20世纪70年代中期，观念艺术的盛期已然结束，但对随后的新生代艺术家——包括“年轻英国”艺术派（见556页）——都产生了巨大影响。美国艺术家珍妮·霍尔泽（Jenny Holzer，生于1950）那些安置于公共空间的创作就用到书面文字，经常是采用LED字符的形式。在她的《无题》（见左页上图）中，这些文字甚至以格言警句的形式出现，比如“你赖以生存的规则让你沦为牺牲品”。通过在建筑和画廊的外立面上投射众多经常是相互矛盾的类似俏皮话的短句，珍妮以她的创作质询了语言的意义。CV



- 1 《无题》（《常理》、《煽动之词》、《生活》系列、《生存》系列、《岩石下》、《挽歌》与《儿童文字》选辑）（1989）
作者：珍妮·霍尔泽
材料：混合媒介
藏于美国纽约所罗门·R.古根海姆博物馆
- 2 约瑟夫·博伊斯在《如何向死兔子讲解绘画》表演中，摄于1965年1月1日德国杜塞尔多夫希麦拉老画廊。
- 3 《艺术家之屎，第014号》（1961）
作者：皮耶罗·曼佐尼
材料：金属、纸张、（宣称中的）排泄物
尺寸：4.8 cm × 6.5 cm（直径）
藏于美国纽约现代艺术博物馆

1971	1973	1974	1977	1991	2001
英国艺术家吉尔伯特（生于1943）和乔治（生于1942）制作首批“照片作品”，其中一些作品与他们的纵酒狂饮有关。	美国艺术评论家露茜·莉帕德（Lucy Lippard，生于1937）出版《六年》；该书记录了观念艺术背后的理念发展。	艺术家迈克尔·克雷格-马丁（生于1941）开始在伦敦戈尔德史密斯学院任教。他影响了众多“年轻英国”艺术家（见556页）。	沃尔特·德·马利亚（生于1935）创作《垂直入地一公里》。这件作品只“切实存在”于人们的观念中，因为（据称插入地下的铜棒）只有几厘米在地上可见。	英国艺术收藏家兼画廊经营者查尔斯·萨奇（生于1943）资助并展出达米恩·赫斯特（生于1965）的“存放于甲醛防腐液中的鲨鱼”。	马丁·克里德（Martin Creed，生于1968）以作品《灯亮灯灭》赢得英国泰德颁发的“透纳奖”。此作展示了空房间中一盏反复明灭的灯。

《一张椅子或三张椅子》 1965

作者：约瑟夫·科苏斯 生于1945



材料：木头、明胶银板照片

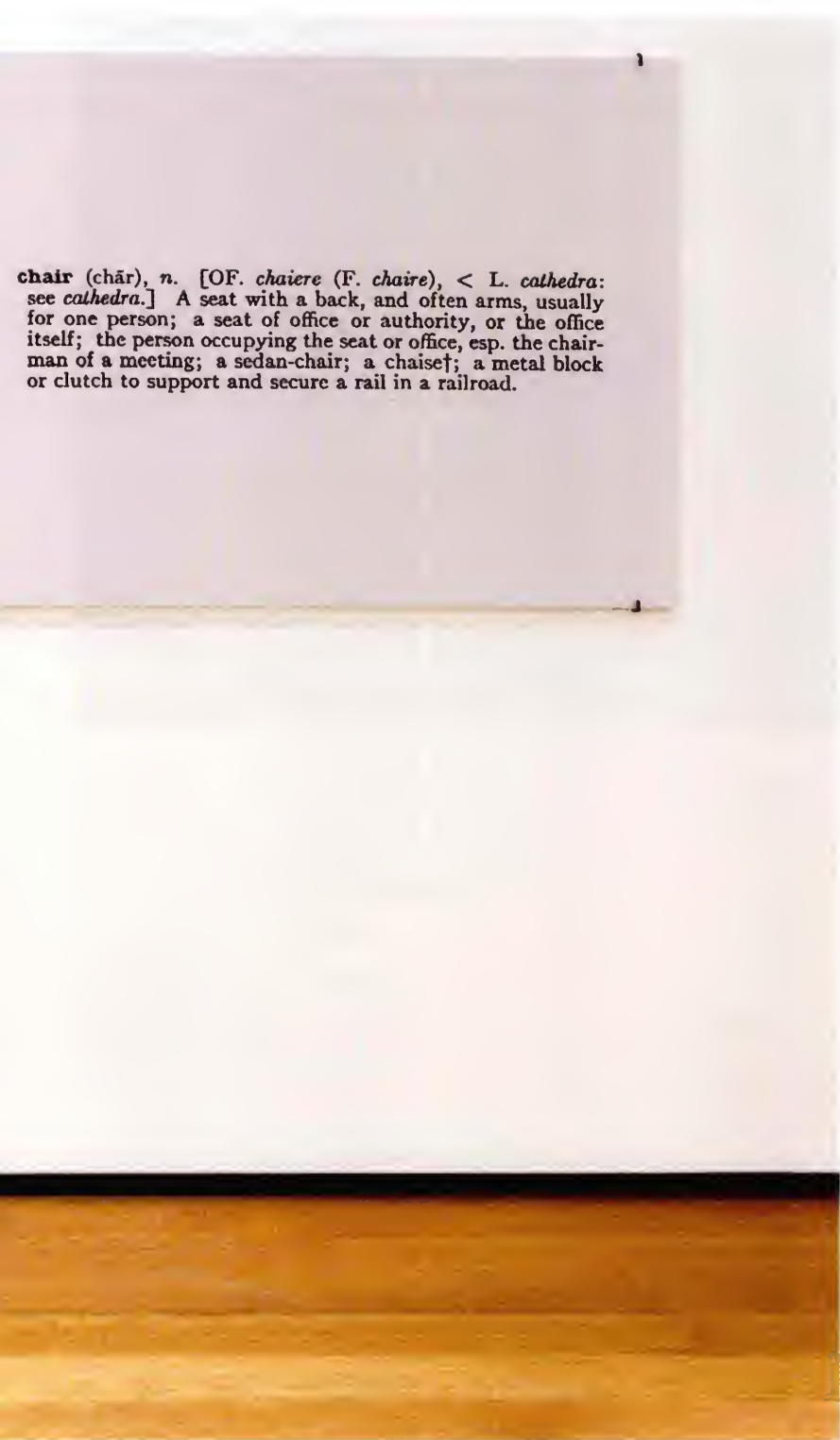
尺寸：82 cm × 38 cm × 53 cm（椅子）、照片放大至椅子实际大小、文字板与照片顶端平齐（根据作者指令）

藏于美国纽约现代艺术博物馆

图像局部示意



1970年，在纽约现代艺术博物馆，约瑟夫·科苏斯策划了展览“讯息”。这是一场观念艺术展，将艺术呈现为信息与观念的来源，而非审美对象。《一张椅子或三张椅子》是科苏斯在“讯息”的展品。他这样解释自己的理念：“艺术表现着眼于意念而非形式——形式仅仅是服务于理念的一种策略手段。”作品包括一把椅子的三种存在形式：一张普通意义上的折叠木椅、这张椅子的明胶银板照片以及将辞典里对于“椅子”一词的定义词条放大所得的照片。这样就能让观众同时从物理层面、影像再现层面和语词层面上感受椅子这一概念。观念艺术概括宽泛地质询“什么是艺术”，而这部作品则是在问“什么是一把椅子”以及“我们怎么会对椅子这一概念有如此认知”。科苏斯质询的是对一件物品的影像再现或描述怎样与物品本身产生指涉关联、人类意识又是如何处理这种关联、是否一种概念形式比另外一种更有价值。他激发观众去思考艺术与文化是如何通过语言和意义构成，而不是通过形式美和风格构成。CV



chair (chār), *n.* [OF. *chaire* (F. *chaire*), < L. *cathedra*: see *cathedra*.] A seat with a back, and often arms, usually for one person; a seat of office or authority, or the office itself; the person occupying the seat or office, esp. the chairman of a meeting; a sedan-chair; a chaise; a metal block or clutch to support and secure a rail in a railroad.



2 “椅子”的定义

科苏斯是最早审视艺术命题的语言学属性的艺术家之一。语词产生知识和关于事物的理解，对知识和理解的呈现方式尤其重要。阅读这个“椅子”词条的辞典定义，我们可能会将其与艺术家提供的物理存在的木头椅子或者这张椅子的照片直接关联起来。单独读这个定义，则可能唤起人们有关其他椅子的个人体验。

🕒 作者传略

1945—1963

约瑟夫·科苏斯于1945年生于俄亥俄州托莱多。入读托莱多博物馆设计学校，并于1955到1962年跟随比利时裔画家莱恩·布鲁姆·德雷珀（Line Bloom Draper）单独受训。

1964—1966

他于1964年赴纽约，入读视觉艺术学院。很快开始创作首批观念艺术作品，深入探究艺术、语言及其意义。

1967—1970

他协助创建典范艺术博物馆这一艺术展览场所，并在此首次展出他的观念艺术作品。两年后，举办首度个展，并成为《艺术与语言》期刊的美国编辑。

1971至今

1971到1972年间，科苏斯于纽约的社会研究新学院研修人类学与哲学，受到路德维希·维特根斯坦的哲学理念影响。自20世纪70年代以来，一直继续探究艺术中的语言及其意义。

👁 聚焦

1 椅子照片

这幅黑白照片就博物馆空间中的真实本体与模仿提出了重要问题。这是给作品中的真实椅子所拍的照片，因此这件艺术品每次被安置在不同的场地时，照片都会发生变化。照片还反映了20世纪60年代一种摄影新途径或趋势，也即艺术家们渐渐不再自己拍照，而是更多地将摄影制作和冲印事务外包给他人。



3 椅子

科苏斯的这把木头椅子是通常语境下一把普通制成品椅子的实例，但是置于画廊环境中，进行了一次再构或重新框定。如此一来，椅子的实用功能便被剥夺，进而被赋予新的意义，成为一件供观者思考省察的艺术品。这把椅子的物理属性并不重要。每次在不同场所展示这一艺术构思时，用以展出和拍照的是不同的椅子。至于这三种形式的“椅子”每次应该如何安置，科苏斯都写出了相应的指令。



装置艺术



1 《包裹德意志国会大厦，柏林》（1971—1975）

作者：克里斯托和让娜—克劳德
材料：铝化表面的聚丙烯薄膜和绳子
位于德国柏林

2 《气候工程项目》（2003—2004）

作者：奥拉弗尔·埃利亚松
藏于英国伦敦泰德现代艺术馆涡轮展厅

3 《有人从其公寓飞入太空》（1968—1969）

作者：伊利亚·卡巴柯夫
材料：混合媒介装置、六张带有拼贴和文字的海报广告牌
尺寸：96 cm × 95 cm × 147 cm
藏于法国巴黎蓬皮杜中心国立现代艺术博物馆

“装置艺术”这一概念被普遍应用是在20世纪60年代晚期，但其根源可回溯至马塞尔·杜尚（1887—1968）的“制成品”创作——比如他的作品《1200袋煤块》（1938）就是把装满煤块的袋子堆积在一方地板上——和德国艺术家库尔特·施威特斯（1887—1948）的“梅尔兹”拼贴杂烩。最初，装置艺术被视为局限于一时一地的作品，经常是为特定的画廊场所或展览空间而创作。从大约1923年开始，施威特斯费时十年将他位于德国汉诺威的家改造转化为艺术作品。施威特斯的杂烩集合作品与伊夫·克莱因（1928—1962）《虚空》（1958）中的空房间一样——《虚空》是为巴黎的一个展览“对原材料状态的敏感经特异化处理后嬗变为稳定的艺术影像感受力”而创作——都预示了装置艺术的产生。法国人克莱因将作品空间的内容物全部清除，只留下一个大柜子。他将房间刷成全白并在房间入口处挂上了蓝色帘幕。开展当晚，他要求观众排队等候进入，去看他所宣称的“一幅无形的绘画”。

此类创作嘲弄了艺术是可收藏和可交易的固有理念，并对“为艺术而艺术”的立场加以首肯。“年轻英国”艺术家（见556页）迈克尔·兰迪（生于1963）的《解体》（2001）是装置艺术短暂时效属性的一个例证——他有条理地破坏掉自己所有的私人财物。兰迪的这个创作是把他的物品装置在伦敦牛津街的一间老百货商店中，然后在观众目击下，以工厂生产流水线的进程模式，将7227件财物顺次毁坏。这些物品形形色色，从衣服到汽车，从坛坛罐罐、锅碗瓢盆到工艺品等等。这一艺术举动是对

大事记

1942	1956	1961	1967	1967	1968
杜尚为纽约的“超现实主义的最初文本”展览创作装置《一英里细绳》。	卡普罗制作《游乐场》，这是他最早的“环境”作品之一。	克拉斯·奥尔登堡（生于1929）将其曼哈顿的工作室转化为“店铺”。这个混杂的空间具有画廊、工作室和商铺的多重功能。	迈克尔·弗雷德（Michael Fried，生于1939）在《艺术与客体物性》一文中批驳艺术实践中将艺术与观众的关系刻意“戏剧化”的倾向。	索尼公司推出便携式录像设备Portapak，录像装置蔚为潮流。	艾德·金霍尔兹（Ed Kienholz，1927—1994）构造三联体的《便携战争纪念馆》（见506页）。

物质主义的反抗和批驳。就地点和时间而言，完全是一次性事件。最终只剩下详细列出装置中所用物品的清单，提示人们曾经存在过这样一种艺术创作。

装置艺术后来演进为一种三维立体的艺术形式，将现场展示空间转化为一个包容沉浸式的环境。美国行为艺术家艾伦·卡普罗（1927—2006）设计出运用到多种媒介的作品，并称之为“环境”。他最知名的作品《院子》（1961），是用废旧汽车轮胎将整个庭院填满。伊利亚·卡巴柯夫（生于1933）则对观众的角色作用加以强调。比如，他的《有人从其公寓飞入太空》（见右下图），其中的装置类似于剧院或电影摄制场地，观众被包容和卷入作品的叙事脉络。装置艺术可能是为特定空间而创作，但也可在其他场合以相同或相似的形式进行再创作。美国女权主义者朱迪·芝加哥（生于1939）创作了《晚餐派对》（1974—1979）。她设置了一张三角形餐桌，搭配三十九套餐具及就餐座位，每个餐位分别纪念一位女性历史人物。这个装置起初安放于旧金山现代艺术博物馆，然后搬出进行巡展，最终在布鲁克林博物馆永久存放。

装置作品对观众感受力和视觉的吸引日渐增强。1987年，英国艺术家理查德·威尔逊（生于1953）于东伦敦的马特画廊制作了《20：50》，这一装置是在一个房间中装满废弃机油。这件怪异但优美的作品因其气味与镜子般的液体反射面而闻名。艺术收藏家查尔斯·萨奇于1991年收购此作品，现为伦敦萨奇画廊唯一的永久装置艺术展品。博物馆与画廊对装置艺术的理念表现出热情，邀约艺术家创作已是常事。伦敦的泰德现代艺术馆就为其阔大宽敞的“涡旋展厅”委托艺术家设计了很多作品。这些作品既包括系列雕塑和“环境”装置，比如西班牙艺术家胡安·穆尼奥斯（1953—2001）的《双重束缚》（2001），也包括丹麦艺术家奥拉弗尔·埃利亚松（生于1967）的《气候工程项目》（见右上图）。埃利亚松用加湿器喷出糖水混合物来营造薄雾迷茫的效果，利用灯具来营造出黄色光线。覆盖装置上方的天花板是一面大镜子。观众常常会仰躺在地板上向上看，看到的仿佛是烟雾天气条件下大大的昏黄的太阳。

装置也常常在画廊或博物馆之外的空间制作，最引人注目的当属克里斯托（生于1935）和让娜－克劳德（1935—2009）的联合创作。这对美国夫妇在世界各地利用岛屿和城市景观来制作装置，其中最著名的作品《包裹德意志国会大厦，柏林》（见左页图）是用经铝化处理的聚丙烯薄膜和绳子将德国国会大楼包裹捆扎。虽然这样的作品无法在艺术市场上出售，但克里斯托在创作准备期画的图纸和效果拼贴画可卖出一定的价钱，正好支付项目的全部费用。英国雕塑家安东尼·葛姆莱（生于1950）的《一个和其他》（2009）则揭示了装置艺术的概念已经进展延伸到什么地步。这件作品的创作邀集了一些社会公众来参与，每个人要在伦敦特拉法格广场的一根空柱子底座上停留一小时。这一创意融合了雕塑、装置和行为艺术。**CK**



1974	1974—1979	1993	1993	1997	2007
约瑟夫·博伊斯（1921—1986）的《我喜欢美国，美国也喜欢我》融合了行为艺术（见512页）与装置艺术。在此创作中，他与一只北美小狼共处了三天。	芝加哥装置《晚餐派对》，每个就餐位表达了对一位杰出女性所取得成就的称颂。	汉斯·哈克（Hans Haacke，生于1936）参加威尼斯双年展，作品《日耳曼尼亚》的创作就是用一把手提钻机去破坏德国展厅的大理石地板。	安·汉密尔顿（Ann Hamilton，生于1956）创作《对流层》，这一装置是用马鬃覆盖一间厂房的地板，同时还有一个人坐在桌边烧书。	克莉丝汀·黑尔（生于1968）为举办于德国卡塞尔的“文献X”展览创作《大众服装店》。这是一个功能完备的二手服饰店。	桃乐丝·萨尔塞多（生于1958）在泰德现代艺术馆的涡旋展厅创作《口令辞》，其中涉及在地板上制造一条“裂缝”。此举让人联想到哈克的《日耳曼尼亚》。



1 山姆大叔

山姆大叔的符号图像最初由詹姆斯·蒙哥马利·弗拉格（James Montgomery Flagg）设计于1917年，在一战期间美国政府征兵时发挥过关键作用。这张海报属于金霍尔兹所认定的“宣传工具”之一，它将清晰的战争意识带入普通民众的生活之中。



3 墓碑

黑色的追悼墙传递出警示劝诫信息，颠倒的阵亡将士纪念十字架在墙上的位置安排表示未来军事冲突的破坏记录还可以添加到墙上。金霍尔兹在此暗示的是尽管有可能寻找到解决冲突的其他途径，但战争导致生命无谓牺牲的惨剧还将无限期上演。



2 硫磺岛的海军陆战队员

这件纪念作品重点突出的部分是硫磺岛战役纪念雕塑的复制品。硫磺岛战役纪念雕塑位于阿灵顿国家公墓附近，雕塑本身是基于1945年拍摄的美国海军陆战队士兵攻占硫磺岛折钵山的照片。士兵们看上去正将星条旗插上咖啡桌，旗帜与右侧桌子上方的遮阳伞构成平行反讽。



4 典型的美国夫妇

装置中间部分包含有两个人坐在吧台前的照片。他们周围环绕的一些事物影像是美国的社会符号，其中包括一台真实的可乐售卖机，但这些影像有着与战争截然不同的属性。战争的阴影在民众的生活背景中隐约浮现，但这里没有任何事物来提醒人们防范危机。

拉丁美洲艺术



20世纪期间，拉丁美洲全境产生的艺术创作中，很多都表现出了这一地区的殖民历史，但拉美艺术的意图是创造一个独立于欧洲影响之外的文化身份。拉美艺术家以一种怀旧的方式来重新阐释这一地区的历史源起。他们有选择地再现地方的或本土的元素，土著文化象征符号与图像也遭到一定质询。比如，塔希娜·朵·阿玛瑞（Tarsila Do Amaral，1886—1973）的《进食者》（1928）激发了“食人运动”，意思是“吞食”欧洲文化，旨在以“更具巴西特色”的事物来取代欧洲元素。更近时期内，诸如海地的芙拉蒂米尔·希贝尔（Vladimir Cybil，生于1967）和安德烈·朱斯特（Andre Juste生于1956）、墨西哥的贝特萨比·罗梅罗（Betsabee Romero，生于1963）等艺术家的作品则已重新确立了本民族象征符号的重要性。

1964年的军事政变以后，巴西人希尔多·梅雷莱斯（Cildo Meireles，生于1948）对政治艺术产生了兴趣。他的作品让观众回想起政治和宗教压制，其最知名的创作是《使命（怎样建造大教堂）》（见上图）。这一装置艺术探讨了始于1610年的耶稣会教士赴巴拉圭、阿根廷和巴西传教布道的历史。作品上方是用骨头搭建的天棚顶盖，下面是由

大事记

1960	1970	1972	1973	1976	1986
古巴革命（1959）之后，门迭塔流亡，离开祖国。她对古代文化抱有浓厚兴趣，其作品探究了自己的古巴血脉根源。	梅雷莱斯开始在创作中探讨空间和传播的理念。他尤以装置艺术作品而知名。	门迭塔开始在创作中使用土著仪式表演，并将自己的身体作为“天然”作品的媒介。	美国支持的智利政变中，皮诺切特将军（1915—2006）将民选的社会主义领导者萨尔瓦多·阿连德（1908—1973）驱逐下台。阿连德自杀。	受阿根廷军人独裁政权的威胁，费拉里被迫流亡至巴西圣保罗；1991年终于返回布宜诺斯艾利斯。	希贝尔的家人遭海地当局迫害，她得以躲藏幸免；在海地度过大部分童年时光后，终定居美国。

六十万枚硬币铺成的方形“地毯”。上下两种元素由圣餐饼叠加垒起的一根圆柱加以联合。作品象征了传教士们试图劝服土著居民皈依天主教，将土著从人吃人的野蛮状态拯救出来。

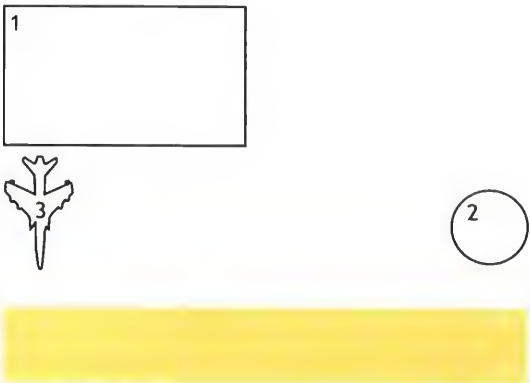
很多拉美艺术家先后离开自己的祖国，迁移的结果就体现为他们的作品中混杂交融的文化。在很多情况下，拉美国家被边缘化、失业和政治动荡导致艺术家们决定离开。古巴艺术家安娜·门迭塔（Ana Mendieta，1948—1985）是“彼得·潘行动”（20世纪60年代早期美国政府的一个计划，旨在为反对革命政府的古巴年轻人提供庇护）的一名受害者，因为移居美国也让她本来的文化身份主体丧失了很大一部分。在其雕塑、摄影和行为艺术（见512页）创作中，安娜频繁地指涉她的这种经历感受。

“奇卡诺艺术”一词指的是一种文化混合体，用以描述美国和墨西哥边境地区产生的艺术。这种艺术呈现出两种文化的融合，其结果就是一种新的文化形态，其主体是公共艺术，或者更准确地说，是在街头创作的艺术。

拉美很多国家处于经济、政治和社会欠发达状态。秘鲁艺术家费尔南多·布莱斯（Fernando Bryce，生于1965）运用二十九幅钢笔画系列来批判拉丁美洲存在的问题，它们取材自20世纪50年代美国国防部的宣传材料。这些小画册无意中推进了拉美的旅游业。《边境以南》（2002）系列对因袭保守的文化陈规和书面文献的可信度提出了质疑。阿根廷艺术家莱昂·费拉里（León Ferrari，生于1920）以其政治与宗教主题的创作而闻名。他的《西方文明与基督教文明》（见左页下图）描绘了耶稣基督呈十字被钉在美军战斗机机身上。这是对越南战争的强烈抗议。

拉美的不安动乱和社会暴力曾达到严重的状态，尤其是在委内瑞拉、墨西哥、厄瓜多尔和巴西。受到墨西哥艺术（见436页）中壁画“三大家”之一大卫·西奎尔罗斯（1896—1974）作品的启迪，拉斐尔·考杜罗（Rafael Cauduro，生于1950）在其应约为墨西哥城的最高法院大楼创作的壁画《墨西哥正义史》（2009）中提及了上述部分问题。他的现实主义风格让壁画充盈了一种明确无误的、野性原生态的暴力感。具有讽刺意味的是，这幅“正义的”壁画的存放位置注定其不会被大众所看到。

巴西出生的多媒体艺术家维克·穆尼兹（Vik Muniz，生于1961）在纽约生活和创作。他不认为政治艺术能具备什么切实的功用。他宁愿举办各种展览，将展览所得捐赠给慈善机构去资助扶持巴西的贫困儿童，其作品经常借用欧洲的社会文化意象，通过配置物品（常常是食物）并给组合的成果拍照的方式来重新诠释这些意象。在《调味汁美杜莎》（*Medusa Marinara*，见右图）中，他将意大利面和番茄大蒜调味酱组合在盘子中，构成的蛇发女妖图像类似于卡拉瓦乔的《美杜莎之盾》（1597）。AP



- 1 《使命（怎样建造大教堂）》（1987）
作者：希尔多·梅雷莱斯
材料：混合媒介
尺寸：236 cm × 51 cm × 51 cm
藏于瑞士苏黎世，达罗斯—拉美收藏馆
- 2 《调味汁美杜莎》（1997）
作者：维克·穆尼兹
材料：彩照快相
尺寸：9 cm × 11 cm
藏于美国纽约大都会艺术博物馆
- 3 《西方文明与基督教文明》（1965）
作者：莱昂·费拉里
材料：聚酯、木头、纸板
尺寸：200 cm × 120 cm × 60 cm
藏于奥古斯都收藏基金会之莱昂·费拉里艺术部



1992	1994	2002	2007	2008	2009
胡戈·查韦斯（生于1954）在委内瑞拉领导政变，遭失败；后于1999年成为该国总统。	托马斯·桑切斯（生于1948）完成极端写实主义作品《骷髅地之南》（见510页）。	布莱斯创作标志性系列作品《边境以南》，突出表现了拉美与美国之间的鸿沟。	费拉里获得“威尼斯双年展金狮奖”。	梅雷莱斯成为在伦敦泰德现代艺术馆举办全部作品回顾展的巴西艺术家第一人。	考杜罗创作《墨西哥正义史》，延续了墨西哥壁画长期以来的传统。

《髑髅地之南》 1994

作者：托马斯·桑切斯 生于1948



1 十字架

垃圾向背景延伸，逐渐模糊；地平线上出现一系列十字架状构造物，最前方的三个类同于耶稣受难的十字架。这一宗教指涉出现于废弃物当中，将人类救赎的意念与废物处理问题并置，从而提升了画面寓意。



2 垃圾

描绘前景中垃圾的对比色异常生动鲜活，提醒观众这些垃圾还将存在一定的时间。尽管各种各样的物品已经被弃置于垃圾填埋场，它们依旧是消费主义的明证。

图像局部示意

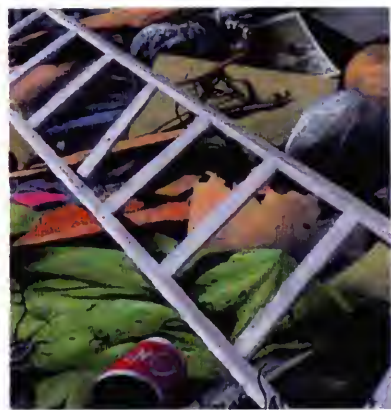


古巴艺术家托马斯·桑切斯这部作品的原初标题为西班牙语 *Al Sur del Calvario*。此作表现了物质消费主义给当代社会带来的衰败退化。作者是拉丁美洲景物绘画的极端写实主义（见536页）大师之一，他在所有的作品中都专注于呈现细节之美。这部作品细致描绘了被人类社会抛弃、弃置，从而变为垃圾的日常物品，即便这些物品还并非是无用的废物。

这幅画作的构图，特别是远处小山坡构成的V形，将观众的注意力从前景中颜色鲜亮的垃圾上引向背景中的小山（很可能也是由垃圾堆积而成）。远景处的空气因污染而混浊，朦胧不清。这种烟霾弥散的情境下，随着观众的目光在画面中深入，色彩也逐渐转为黯淡。这种技法模仿了人眼观看现实世界地貌风景时远处渐次模糊的自然体验。远景中垃圾堆的色彩与清晰度大为弱化，很远处出现的几个人影，几乎已经完全无法分辨。

桑切斯是自然主义地貌绘画的高手，但他的大部分画作描绘的都是虚构场景中的自然、天空和水域。综观其艺术生涯，在20世纪80年代期间，他经常触及和回顾的主题便是废弃物。他造访过很多诸如墨西哥城之类的大都市，为的就是研究此画中的类似场景。在这个画面中，作者暗示即便是最不纯净的脏地方，比如说垃圾堆放场，依然有着救赎，有神的存在。他的很多画作都以这种方式传递出一种关乎心灵和神性的气质，其作品的这一特质引发人们将他与德国浪漫派画家卡斯帕尔·戴维·弗雷德里希（Caspar David Friedrich, 1774—1840）相比较。这两人在面对自然凝注沉思时都抱有相同的超验理念。弗雷德里希的有些风景画也在远处插入耶稣受难的十字架，与桑切斯的特色一致。AP

材料：布面丙烯
尺寸：91.5 cm × 122 cm
私人藏品



3 梯子

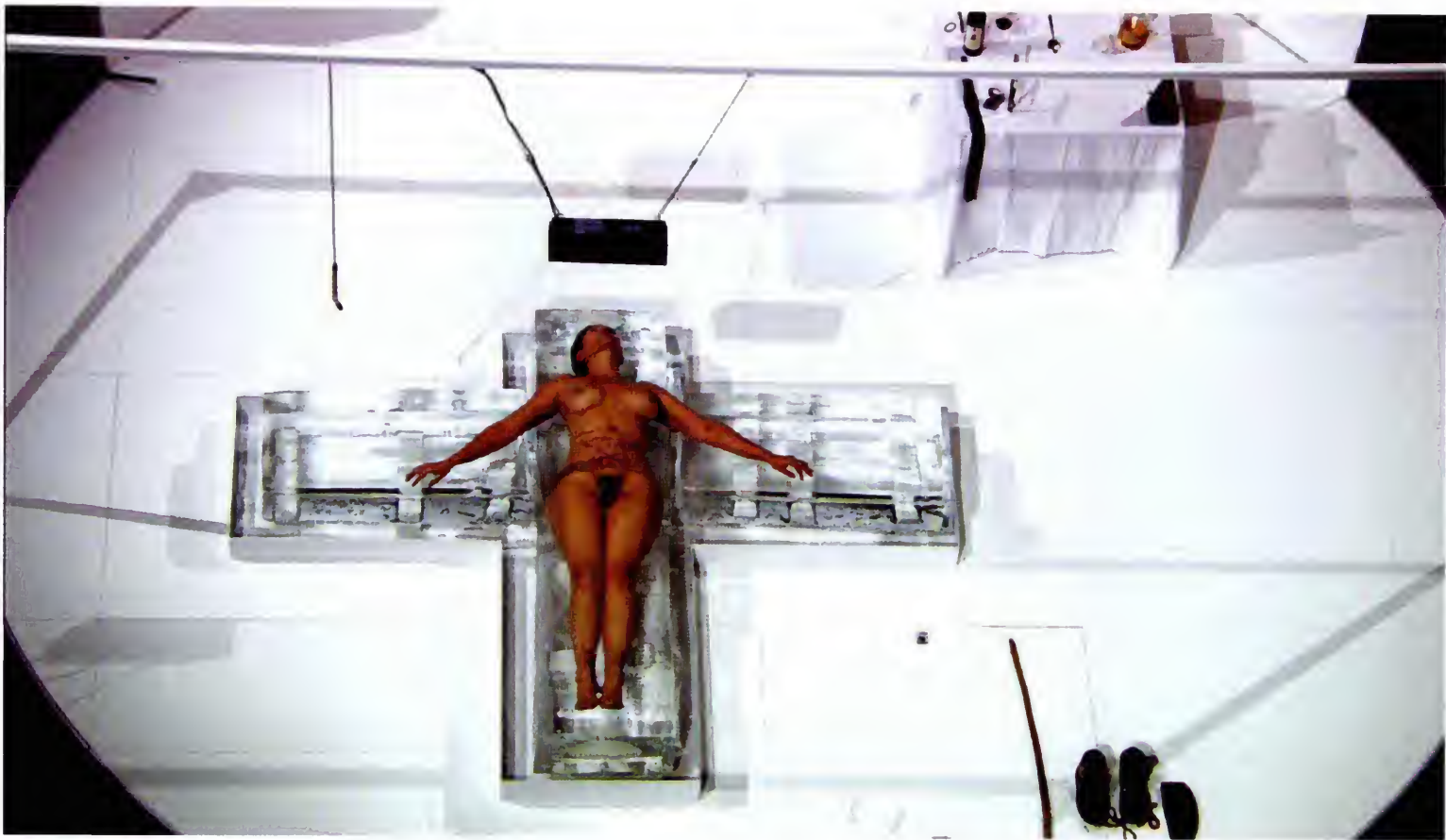
桑切斯采用细致入微的透视方案来为此作构图。梯子倾斜的角度正好指向十字架，并帮助观者感知到画面景深。形形色色丛集的垃圾袋也经过精心设计，其布局清晰表现了阔大的垃圾场以何种方式延伸退隐至地平线。



4 带刺的铁丝网

带刺的铁丝网的出现给观众以一种恐吓警示。铁丝网的前景位置让人产生一种感觉：观众如跨越铁丝网，就有可能被缠住或划伤。这些带刺的网格也暗示了耶稣所戴的荆棘王冠。

行为艺术



行为艺术的源起可追溯至20世纪早期未来派（见396页）、达达主义（见410页）和超现实主义（见426页）艺术家们所策划和实践的戏剧性事件。这些活动奉行的理念是通过互动来消解艺术家与观众之间的分界。到了20世纪50年代，这样的互动随着时代演进，被称作“即兴偶发”艺术，比如艾伦·卡普洛（1927—2006）曾在纽约组织表演。“行为艺术”这个词于20世纪60年代被投入使用，用以描述艺术家将其身体当作媒介来表演动态的艺术创作。此类表演可以融合音乐、歌曲和舞蹈，时间长短可灵活调节，也可在不同地点重复演出。这一阶段，充当此种艺术形式先锋团队的是一个国际性的艺术家、作曲家和设计师群体，其中包括约翰·凯奇（1912—1992）、乔治·马修纳斯（1931—1978）、大野洋子（生于1933）、白南准（1932—2006）和卡萝莉·希妮曼（生于1939）。这些人于1960年成立了“激浪派”团体。这一团体随后扩大，吸纳了众多其他的艺术家，其中最知名的为德国人约瑟夫·博伊斯（1921—1986）。

“激浪派”（Fluxus）在拉丁文中意指“流动”——试图将庸常生活元素融入艺术。他们汲取马塞尔·杜尚（1887—1968）的理念，关注观众与艺术品之间的关系。杜尚认为观赏者试图理解艺术时会对作品进行解读破译，在这个过程中，观众自己的欲求和创造性会充分介入，而这种渗



大事记

1950	1952	1961	1963	1964	1965
摄影师汉斯·纳姆斯（Hans Namuth，1915—1990）拍摄杰克逊·波洛克（1912—1956）绘制“动作”画。	凯奇在北卡罗来纳州黑山学院鼓动第一场“即兴偶发”表演。	马修纳斯为激浪派命名。	在杜塞尔多夫，博伊斯出台他的首批“动作”表演——《作曲致二位音乐家》和《西伯利亚交响曲，第一乐章》。	大野洋子在东京的草月流艺术中心表演《切割篇》，邀请观众将她穿的衣服渐次剪开割碎，直至其身体全裸。	瑞曼放弃绘画。他随后的大部分作品均为有观众参与的行为表演与装置。作品皆有摄像记录。

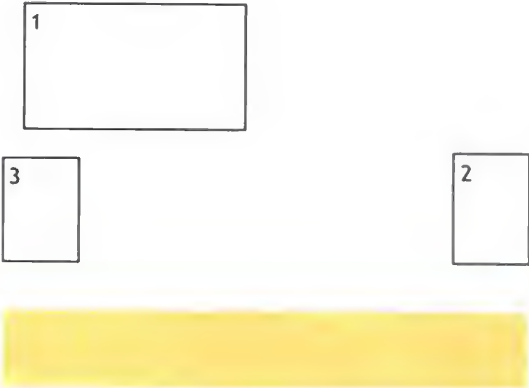
透干涉是作品不可或缺的一个侧面。激浪派意图弥合现代艺术与日常生活之间的隔阂。他们推崇的并非一种自我表现的艺术——因为他们认定此种类型过度重视艺术家个体——而是一种政治性的艺术，所干预应对的是物质世界以及其中的社会事务。

激浪派在其作品中采纳达达派艺术家的创作策略，比如偶发和即兴手段。博伊斯的《我喜欢美国，美国也喜欢我》（见左页下图）便是一个典型例证。他飞往纽约，被裹上毛毯，由一辆救护车送往勒内·布劳克画廊。在画廊里他与一只野生北美小狼同居一室，为期三天。博伊斯和小狼同睡于一层铺地干草上，走动时提着牧羊人通用的曲柄木棍，还向小狼投掷皮手套，以此与小狼进行互动。行为表演结束时，博伊斯拥抱小狼，随后便离开画廊，回到机场。北美小狼被美洲土著当作神灵。博伊斯的印第安式类萨满教行为表演阐明了一种土著文化的衰退和降格，这其中所蕴含的是对美国帝国主义扩张和越南战争的批驳。

及至20世纪60年代晚期，行为艺术得到日益广泛的接纳，支持者也与日俱增。维托·阿孔齐（生于1940，见514页）和布鲁斯·瑙曼（生于1941）等艺术家开始出台行为作品。塞尔维亚艺术家玛丽娜·阿布拉莫维奇（生于1946）创作了《托马斯之唇》（见左页上图），于1973年在奥地利因斯布鲁克的克林齐恩格画廊首次登场。2005年，又在纽约的所罗门·R.古根海姆博物馆重演。玛丽娜裸身登上表演台，在进食蜂蜜并饮酒之后，手拿一把剃刀循着肚子上画出的五角星轮廓线游走。随后，她戴上一顶军帽，穿上军靴，拿起一根木棍。喇叭中播放着一首俄罗斯歌曲，她随歌声而悲泣。歌曲结束，她躺倒在一张十字架形状的冰床上，开始用木棍抽打自己。她重复表演上述动作，长达数小时，最后将一方血迹斑斑的白手帕系上木棍。这一行为表演是献给被强权征服的斯拉夫民族那坚韧的弹性生命力的。

到了20世纪70年代，艺术家们利用行为艺术来探讨与所呈现的身体类型具有针对性关联的特定问题。安娜·门迭塔（1948—1985）的表演触及的性别和文化身份题旨与她的古巴根源相关。她在一系列创作中融合行为艺术与地景艺术（见532页），其中就包括《生命树》（见右图）。在表演中，她将自己的身体抹上碎草和泥巴，以女神般的姿势紧贴一棵大橡树站立。利用此表演，她探讨了女性身体与地貌景物之间的关系，并表达了身为一个在美国的古巴流亡者，她在生活中所感受到的痛苦。

20世纪80年代，艺术家们将录像和通俗娱乐作为素材来源。劳莉·安德森（生于1947）的作品将行为表演的视觉层面与多媒体相结合，因此脱颖而出。她的歌曲录音，比如《哦，超人（致马斯涅）》（1981），在艺术圈之外不胫而走、风靡一时，她因此开始在音乐场馆表演，而不再仅限于常规的艺术空间。马修·巴尼（生于1967）和森万里子（生于1967）也继续利用流行文化进行创作，作品中融合了行为、录像、摄影和装置。**OM**



- 1 《七件作品》系列中的《托马斯之唇》表演现场照片，玛丽娜·阿布拉莫维奇重演于美国纽约所罗门·R.古根海姆博物馆，摄于2005年11月14日。
- 2 《生命树》表演现场照片，安娜·门迭塔于1976年在美国爱荷华州老人溪附近表演。
- 3 约瑟夫·博伊斯《我喜欢美国，美国也喜欢我》表演现场照片，于1974年5月摄于美国纽约勒内·布劳克画廊。



1970	1971	1972	1988	1994	2008
意大利裔英国艺术家吉尔伯特（生于1943）和乔治（生于1942）在伦敦的奈杰尔·格林伍德画廊表演《唱歌的雕塑》。	阿孔齐在纽约索纳本画廊表演《播种》。他藏身于一处步行梯平台下，一边手淫，一边讲述自己的性幻想。	博伊斯被解除杜塞尔多夫学院的教职，引发大范围的学生罢课和抗议。	巴尼开始创作《绘画的桎梏》，这是一个持续进行中的项目，以行为艺术为基础。全系列表达的笼统主题是：通过对抗阻力和束缚，事物的形态才得以体现。	在《地下铁》中，森万里子打扮成外星人站在东京的一节地铁车厢中。此作探讨了人为建构的身份。	安德森在一次国际旅程中拍摄她的行为表演《故国》，其主题是美国人对于安全问题的担心与忧惧。

《街头跟踪流水账》 1969

作者：维托·阿孔齐 生于1940



材料：行为表演静态照片、短片

以纽约为基地的艺术家维托·阿孔齐的这一早期行为艺术表演完成于1969年。此作的创意为：作者随机跟踪他每天走出曼哈顿的公寓大楼后所见到的第一个路人。跟踪实况以照片和用打字机打出的陈述来加以记录。这一“跟踪”作品由二十一个跟踪行为构成，分别发生于不同的、非连续的二十一个日子里。单次的跟踪动作时长不一，短至五分钟，长至五个半小时。阿孔齐为每次行动预先制订了明确的指导方案，动作执行前就写好构思，列出其概要形式：“我每天随机选出一个街头行人，每次跟踪一个不同的人。我一直跟踪，直到这个人进入私人场所（家、办公室等等），我无法进入为止。”

阿孔齐所有的行为表演都细察和解读了日常的身体动作，展示出这些动作背后更广泛的社会学内涵。通过跟踪表演，阿孔齐将自己置于完全的从属状态，听命于被跟踪者的意图或目的。如此一来，他便与他人和他们真实的生活经验产生直接干涉。这部作品并无离奇或古怪的表演，观众在其中所发现的是作者对身体与空间以及其他事物之间关系的简要探询。OM



1 公共和私人空间

这一跟踪动作发生于城市环境。虽然阿孔齐跟踪陌生人时是在公共空间中移动，但他让自己完全服从于被跟踪者的意志，因此在一定程度上进入了跟踪对象内心的私人领域。



2 艺术家的身体

阿孔齐在作品中将自己的身体作为创作媒介与载体。那些不知道他们正被跟踪利用的局外人无意识的参与也起到了重要作用——阿孔齐的创意原本就包括这些陌生人角色。

作者传略

1940—1962

维托·阿孔齐生于纽约，父母为意大利后裔。主修英语文学，后成为艺术教员和诗人。

1963—1974

阿孔齐与作家兼诗人伯娜黛特·梅耶尔（Bernadette Mayer，生于1945）合编《0到9》期刊，为时数年。1969年，成为行为和录像艺术表演者。首次个展于1969年在罗德岛设计学校举办。

1975—1987

从20世纪70年代中期开始，阿孔齐在实践中使用视听装置。1987年，他的重大作品回顾展在美国巡回展出。

1988至今

从20世纪80年代起，阿孔齐的创作主要聚焦于建筑学。《穆尔河岛屿》（2003）中，他在穆尔河构建了一座人工小岛，将小岛与奥地利城市格拉茨的现实生活整合在了一起。



▲ 在《遥控》（1971）中，阿孔齐劝诱一位女士将她自己捆绑起来。这部作品喻指现代生活中科技那无所不在的角色作用。

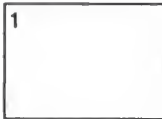
艺术中的重复

在成为视觉艺术家之前，阿孔齐学的是诗歌。他的艺术实践受到文学写作的强力驱动，对其艺术生涯起到定型作用的人物当中包括爱尔兰戏剧家和诗人塞缪尔·贝克特（1906—1989）。贝克特的文学实验，比如其小说《瓦特》（1953），利用重复手法来改变读者的预期。相似地，阿孔齐在诸如《上台阶》（1970，见下图）这样的创作中也采用了重复手法。他以每分钟三十步的速率不断重复地踏上一张凳子再下来，每天能持续多久就做多久，共表演了四个多月。强调日常元素，但随后通过重复将具体庸常事务抽象化，阿孔齐的这种手法与布鲁斯·瑙曼以及诸如《以夸张的方式围绕正方形周边行走》（瑙曼表演于1968）之类的作品具有艺术关联。两位艺术家都将贝克特的写作技术手段运用到视觉创作当中。阿孔齐的



录像艺术主要也是依赖于重复，并依赖于这些表演所具有的争议性。比如《播种》（1972）——这个表演中，阿孔齐躺在纽约索纳本画廊的一处步行梯平台下手淫，并以平台上走过的参观者为意淫对象，还说出了他的性幻想——这类作品，便涉及到不断重复的动作。

贫穷艺术



- 1 《破布维纳斯》（1967，1974）

作者：米开朗基罗·皮斯特莱托

材料：大理石与纺织品

尺寸：212 cm × 340 cm × 110 cm

藏于英国伦敦泰德现代艺术馆
- 2 《无题》（1968）

作者：雅尼斯·库奈利斯

材料：钢和木制推车配橡胶轮、煤块

尺寸：30 cm × 120 cm × 120 cm

藏于德国汉堡市立美术馆
- 3 《目标，隐藏你自己》（1968）

作者：马里奥·梅尔兹

材料：铁棒、金属丝网、塞满羊毛的麻布袋、霓虹灯

尺寸：210 cm × 110 cm

藏于美国纽约伊莲娜与迈克尔·索纳本艺术藏品馆

1967年，艺术评论家杰曼诺·塞尔兰特（生于1940）对波兰导演杰齐·格罗托斯基（1933—1999）提出的“贫穷戏剧”概念加以借鉴利用，杜撰出“贫穷艺术”一词，来命名当时意大利出现的艺术运动。塞尔兰特将其描述为一种呼吁关注事实与行动的艺术运动。他解释说贫穷艺术（Arte Povera）指称的是当年的运动实践者在进行反精英艺术创作时所采用的简陋材料。

这一艺术运动团体的核心人物都是意大利人，包括马里奥·梅尔兹（1925—2003）、米开朗基罗·皮斯特莱托（生于1933）、乔瓦尼·安塞尔莫（生于1934）、鲁西亚诺·法布罗（1936—2007）、皮诺·帕斯卡里（1935—1968）、阿里杰罗·博提（1940—1994）、朱利奥·帕欧里尼（生于1940）、皮耶罗·吉拉迪（生于1942）、埃米利奥·普里尼（生于1943）、吉尔伯托·佐里奥（生于1944）和朱塞佩·佩诺内（生于1947），此外还有希腊出生但在意大利接受艺术训练的雅尼斯·库奈利斯（生于1936）。这些人首要关注的当然是本国事务，而这场运动出现的时期正值意大利发生社会巨变和政治分裂。20世纪50和60年代，由于快速的工业化进程，意大利财富增殖，一度繁荣，但北方与南方之间的经济差距依然存在。当时反对越南战争的呼声也很高，导致全国范围内的游行抗议。另外，工人组织罢工，恐怖主义也初露端倪。

当时的艺术世界中，波普艺术（见484页）处于支配地位。虽然波普与贫穷艺术都使用普通的材料进行创作，但后者拒斥前者对于消费主义和

大事记

1962	1964	1965	1966	1967	1967
艾柯出版艺术与电影的符号学研究专著《开放的作品》，给贫穷艺术的哲学理念带来强大影响。	波普艺术（见484页）在威尼斯双年展独步天下，罗伯特·劳森伯格（1925—2008）赢得“全场大奖”。意大利媒体对此抱敌意怨怒。	梅洛-庞蒂论意识的著作《认知现象学》（1945）在意大利出版。	都灵斯佩罗内画廊举办“可居住艺术”展览，展出皮斯特莱托和博提等人的作品。这些作品宣告了贫穷艺术的美学取向。	10月，塞尔兰特策划了热那亚波蒂斯伽画廊的展览“贫穷艺术的空间”。	11月，《艺术快讯》杂志发表塞尔兰特的文章《贫穷艺术：策略说明》。

规模化批量生产的空洞反思或批判。贫穷艺术寻求与世界重新发生干涉，并对现实有所担当。这种艺术立场背后的学术影响和理论支撑来自诸如意大利作家翁贝托·艾柯（生于1932）等人的符号学论述和法国哲学家莫里斯·梅洛-庞蒂（1908—1961）的现象学专著。与极简主义（见520页）相似，贫穷艺术指向材料的内在特质，但理由却不尽相同。对贫穷艺术家而言，发掘材料的内在特质是一种挑战传统、秩序和结构的方式。贫穷艺术的作品并置形式有时候会让人联想到超现实主义（见426页），但这些作品从未因此而变得荒诞玩世，反倒是经常体现出激进坚定的目的诉求。比如梅尔兹的《目标，隐藏你自己》（见右下图）是其爱斯基摩人伊格鲁半球形建筑系列作品之一，以天然原材料加人工材质构筑，探讨了游牧民族的生存以及自然如何与日常生活相关联。圆屋顶上的霓虹文字“Objet cache-toi”呼应了1968年法国学生运动中冲上巴黎街头的抗议者的口号。博提的《地图》（1971—1972，见518页）是其织绣地图系列中的第一件作品，检视了地缘政治漂移变化的本质以及艺术与手工艺的关系。

贫穷艺术登台时，意大利刚从二战的毁灭性后果中摆脱出来。贫穷艺术家与这个国家的过往纠缠抗争，而不是回避否认。他们为此付出的努力与之前的未来派（见396页）先驱不相上下。意大利的艺术史——从古罗马到文艺复兴（见150页）再到巴洛克（见212页）——被艺术家们重新认知。贫穷艺术家们选用的装置艺术原材料通常都是随手可得日常物品，比如皮斯特莱托的《破布维纳斯》（见左页）。这一装置将古典时代的标志性艺术形象与现代社会的废弃琐屑并置，表现出这位园林雕像造型罗马女神似乎正在审视一堆废旧的二手衣服。

自然的主题在贫穷艺术中很常见。佩诺内利用照片来记录树木的生长过程。他试图在自然内部而非在艺术对象中进行美的迁移安置。与此矛盾的是，艺术家们也将自然带进画廊。最具戏剧性的是1969年，库奈利斯将十二匹马栓在了罗马的阁楼画廊中。他意图将画廊变成一个剧场，生活与虚构在剧场中合二为一，而这些马则让人想起充满英雄气息的马匹雕像。库奈利斯放弃了绘画，选择去做装置，比如他的《无题》（见右上图），运用非正统的日常材料制作。他自己描述此装置是“画出暗影”。小推车后方墙上的煤灰记号是他那一段作品的典型特色，这些作品探讨了事物的退化以及它们留下的痕迹。他想要说明的是，当绘画试图去反映现实，但这个现实实际上却是幻象时，绘画必定遭遇困境。对于时间流逝的兴趣也是贫穷艺术中的一个恒量元素。这一主题最知名的作品出自安塞尔莫之手。那是一棵用铜线缠绕支撑的莴苣，安置于两片非对称均衡的花岗石之间。莴苣枯萎时，小片的花岗石便会倒下。这一雕塑装置很脆弱，同时也是活的（因其包含植物）。

20世纪70年代，随着政治刺杀事件的发生和红色旅恐怖组织的壮大，贫穷艺术的革命性姿态立场对人们的感召力被大为削弱，这一团体也逐渐涣散。随后的年代里，意大利艺术重心向绘画转移，贫穷艺术的光辉亦因之黯淡，但其留下的影响依旧广泛而深远。WO



1968	1968	1969	1969	1971	1981
格罗托斯基写就《转向贫穷戏剧》，提倡消除戏剧中诸如化妆之类的多余浮华元素，让戏剧回复到本真。	从6月直到9月，威尼斯双年展都被抗议游行的学生围堵，警察与学生之间发生冲突。	塞尔兰特的《贫穷艺术》一书出版。	展览“活在脑中：当态度变为形式”在瑞士伯尔尼美术馆举办，其中包括一部贫穷艺术作品。展览随后在德国和英国继续举办。	贫穷艺术一词已使用十多年，最后一次包含此词的展览在慕尼黑开幕，展览名为“贫穷艺术：十三位意大利艺术家”。	巴黎蓬皮杜中心举办展览“意大利主体身份：1959年以降之意大利艺术”，贫穷艺术作品在展览中占据主导地位。

《地图》 1971—1972

作者：阿里杰罗·博提 1940—1994



材料：布上织绣
尺寸：147 cm × 228 cm
私人藏品

阿里杰罗·博提加入贫穷艺术团体的数年间，运用普通材料创作并对艺术创作进程持开放态度，以此体现出这一运动流派拒斥高雅艺术的精神特质。他的大尺寸刺绣地图系列便是上述两个特征的例证。尽管这些地图让人联想到中世纪的世界地图，但它们却是“低俗艺术”的样本，因为这些作品是博提委托一群阿富汗妇女以廉价的材料加工而成，他将创意过程传达给了这些编织工。贫穷艺术倡导公众参与，以此来打破艺术家与观众之间的隔离屏障。博提邀约女工加入创作，此举便是对贫穷艺术上述理念的实践和支持。他说道：“……我实在是什么都没做。当基础构想和概念成型后，其他的每样东西就都不需要再做选择了。”

此作是他手工织绣地图中的第一个，最后一个则完成于1992年。地图上的每个国家以该国国旗的色彩与图案来表示。随着世界格局与各国边界的变化，这个系列中的地图状态也随之改变，先后展现出苏联的瓦解、德国的重新统一和中东各国领土争端带来的后果。地缘政治的不断变动也反映在地图的织造上：最初是在阿富汗的喀布尔加工，但1979年苏联入侵阿富汗，那些编织工家庭被迫逃亡，地图制作因此中止三年。然后地图由巴基斯坦白沙瓦难民营中的妇女织绣，其外缘边框也发生改变，包含了有关穆斯林圣战形势和阿富汗难民状况的说明文字。这一地图系列传达了博提作品的很多主题内涵：时间的流逝、连续性、普通材料的运用、偶然性与秩序规则的对立、等级分类体系和非西方的文化生产。他将偶然性与地图制作结合运用在艺术中并以之为取材主题，这是一种独创性实践。WO

图像局部示意





1 外缘边框

每幅地图沿着外缘都有一道边框区、其中包含有意大利语、波斯语或达里语（Dari，现代波斯语之一种）文字。这些色彩斑斓的文字构成地图边框，并提供了有关织造日期和地点方面的信息，突出体现了博提对于当代时事的强烈关注。有些文字阅读顺序是从左向右，而有的则须从上向下或颠倒过来读。作者以此来挑战秩序和传统常规书写符号的意义等固有概念。



2 政治变迁

此作完成于苏联解体之前。政治的风云剧变表明所谓国家民族的概念其实只是一个概念而已，因为随着时间流转，国土边界可能改变甚至这个民族可能完全消失。织绣一幅地图有时要持续数年，因此完成后的地图所反映的世界形态有可能不再准确。



3 国旗色彩

地图上每个国家领土的色彩配置与该国旗上所用的色彩一致。非洲大陆板块上出现红、黄和绿三种主导色是因为那里很多国家的国旗所采用的色彩都是基于埃塞俄比亚1798年三色旗上的泛非色彩，也即红、金黄和绿色。红色代表权力，金色象征和平，而绿色则是希望。



4 材料

地图是在棉布上织绣而成，这与贫穷艺术提倡使用普通材料的观点步调一致。图案设计由织绣工们执行和完成。博提规定她们必须使用所有可用的色彩，并且色彩种类与真实国旗上的相同。至于最终的色彩构图，他则将决定权赋予女工们。

作者传略

1940—1966

博提生于都灵。他放弃都灵大学工程学院的学习，转投艺术。以每年只亮一次、每次只延续十一秒的《年度灯》（1966）为开端，开始就偶发事件进行艺术领域的实验。

1967—1969

虽然未经正规艺术训练，但博提于1967年1月加入了贫穷艺术运动，同年在都灵的基督徒斯泰因画廊举办首次个展。1969年，他开始了一个新的创作项目——写信发往一些虚构中的地址。

1970—1988

博提开始一种系统性的“练习”——用铅笔在方格纸上涂画，涂画动作以音乐和数理的节律为依据。1971年，他首次旅行至阿富汗，与当地的纺织手工艺人进行合作。从1973年起，他在作品上签署的名字变为“阿里杰罗与博提”，名字中间的e即“和、与”之意，这反映出他对复制的兴趣。随着时代的演进，他逐渐脱离了贫穷艺术运动。

1989—1994

巴黎的“地球魔术师”展览上，博提展出了五十一幅带有意大利语和波斯语文字的织绣挂毯。1990年的威尼斯双年展上，他获得“评审团特别奖”。1993年法国格勒诺布尔的“仓库展”中，他展出了五十幅基里姆织绣毯（kilim，产于土耳其、高加索及其附近地区），这也是他一生中最后一次展览。

秩序与偶然性

博提执迷于探讨秩序与偶然性。1993年，他以五十张基里姆织毯构成一个创作系列——《从一到百，交替排列，反之亦然》。这一项目中，他与五十个不同的人或群组进行合作，让每个人或群组在由十乘十共一百个交替排列的黑色与白色小正方形构成的一张正方形网格上分别设计一幅整体图案。这些原本以数字编号的网格转化成为图案，它们各式各样，既有简单的L形，也有矩形像素点阵构成的人脸。这些图案随后由巴基斯坦的阿富汗难民编织成基里姆地毯。下面所附的织毯图案原稿是来自法国圣埃蒂安地区高等美术学院的群体设计，为全系列五十个图案之一。



极简主义



- 1 《1963年5月25日的对角线（献给康斯坦丁·布兰库西）》（1963）

作者：丹·弗莱文

材料：黄色荧光灯管

尺寸：244 cm（灯管长度）

藏于美国纽约迪亚艺术基金会
- 2 《开放的立方体》（1968）

作者：索尔·勒维特

材料：铝材涂漆

尺寸：105 cm × 105 cm × 105 cm

藏于德国柏林国家博物馆，国家美术馆
- 3 《无题（堆叠）》（1967）

作者：唐纳德·贾德

材料：白铁皮上涂漆

尺寸：单个铁盒 23 cm × 101.5 cm × 79 cm

藏于美国纽约现代艺术博物馆

“极简主义者”这个表述源自英国哲学家理查德·沃尔海姆（1923—2003）于1965年所写的一篇文论的标题。这篇文章针对他周围的艺术家们在创作过程中尽量将人工处理成分最小化的努力加以思考和评价。尽管他着重评议的是诸如埃德·莱因哈特（1913—1967）的大色域绘画和马塞尔·杜尚（1887—1968）的制成品雕塑，但极简主义者的标签却贴到了20世纪60年代在纽约创作的一群美国雕塑家身上，其中包括：卡尔·安德烈（生于1935）、丹·弗莱文（1933—1996）、唐纳德·贾德（1926—1994）、索尔·勒维特（1928—2007）和罗伯特·莫里斯（生于1931）。这些极简主义艺术家的作品都标榜将创作客体极度削减与简化，根本无意于去再现事物或者传达幻象。

莱因哈特与弗兰克·斯代拉（生于1936）的绘画实践为极简主义雕塑家奠定了基础。斯代拉的“黑色绘画”表现为完全的抽象，由黑色条纹构成，黑条纹由其下方未着色画布形成的细条隔开。这些画于1959年作为“美国十六人”展览的一部分在纽约的现代艺术博物馆展出。此类画作拒斥构图层次的理念，画面中没有任何的隐藏意义、象征或指涉。雕塑家们正是将这些因素移植到了他们的三维创作中。他们表现出一种对于材料本身和批量生产方式的喜好，触及的材质有树脂玻璃、铝、木方、荧光灯、镀锌钢板和镁砖等等。而且，他们通常委托工厂匠人来制作雕塑，自己只是给出规格参数。贾德的《无题（堆叠）》（见右页下图）雕塑仅仅由贴附固定在墙上的十二个完全相同的方块铁皮盒组成，表现出一种对于

大事记

1962	1963	约1964	1965	1965	1966
莫里斯在纽约亨特学院开始为期两年的艺术史课程教学，此时距他的首次个展已四年。	弗莱文开始使用荧光灯作为他的主要艺术媒介。	贾德开始实验一种新媒介：彩色有机玻璃。此媒介后成为他的标志。	贾德在《艺术年鉴》第八期发表文章《特定的物》，提倡一种极简主义美学新理论。	作家与哲学家理查德·沃尔海姆杜撰“极简主义者”一词。	莫里斯在《艺术论坛》杂志发表《雕塑笔记1-3》，试图为极简主义确定一个概念框架。

将几何体用作艺术组构系统的兴趣。每个盒子大小相同，相互之间的间隔完全一致，都精确到23厘米。此作是同一元素的序列化连续重复。贾德抗辩并主张作品的构成毋须分主次，也不必引起任何情感回应。这一艺术客体独自存在于真实的空间中，不需要借助或依赖观众来最终完成。

贾德铁皮盒的这种超然的非关联属性并不能适用于20世纪60年代的所有极简主义雕塑。在这期间，关于一些装置作品的刻意噱头是否被体认为其内在的戏剧性*，人们对此提出质疑，并引发了一场争论。1967年，艺术评论家克莱蒙特·格林伯格（1909—1994）暗示说极简主义艺术过分超越于时代、“走得太远”，也过于知性高蹈，因此并不比“一扇门、一张桌子、一张纸”更具解读意义。两个月后，评论家迈克尔·弗雷德（生于1939）发表了极有创见和生发意义的论述《艺术与客体物性》（*Art and Objecthood*），也责难极简主义雕塑并不比纯粹的客体物品更有内涵。不过，弗雷德做了更进一步的探究，申明这些作品改变了观众与传统艺术客体之间的关系。他指出极简主义作品在画廊空间的存在方式类似于剧院的舞台布景，观众个体与作品的互动构成艺术体验的组成要素。这些现代艺术实物都是意图让观众亲身与它们遭遇并进行对话探讨，而不是仅仅站在一旁远观静思。但是，弗雷德由此又担心极简主义会最终导致（作为可欣赏对象的）艺术客体的完全消亡。

弗雷德此说可能指的是莫里斯于1964年在纽约格林画廊的一个装置。这件作品中，观众在画廊里的前行通道被七个涂成灰色的几何形胶合板构造物刻意阻塞。另一位以作品改造画廊空间环境的艺术家是弗莱文。他最初将电气照明用作艺术媒介是在1961年，然后在多种情境场景中继续使用荧光灯管。《1963年5月25日的对角线（献给康斯坦丁·布兰库西）》（见左页图）中，弗莱文仅仅是将一根黄色荧光灯管以45度角倾斜放置。这样的作品不仅以其自有的特质成为雕塑，而且通过光影明暗和彩色光线的设置刷新了常规的美术场馆体验。为使这种环境转换效果更强烈，弗莱文还设计过灯光墙角和走廊。

勒维特的雕塑更进一步地证实了极简主义艺术形式的实物属性以及作品最终完成须依赖观众的特征。《开放的立方体》（见右上图）是一个立方体的三维轮廓，由铝材方管制成，但十二条边框线中有五条缺失。作品原本呆板单一的数学形态立刻被打破了，因为观众有着自然的心理需求，会去努力想象这一物体的完整样貌。1968年，勒维特创作了《被埋的立方体，其中装有一件重要但无甚价值之物》。这一创意的核心就是在某荷兰收藏家的花园中埋下一个小立方体。一系列的照片忠实记录了他挖坑，紧靠那个立方体站立，再用泥土覆盖掩埋立方体。这一动作是在向极简主义说永别。勒维特的后期作品帮助推动了艺术世界将艺术审美客体进一步非物质化，即弱化对艺术创作物质形态的重视。观念艺术（见500页）便是这一转变趋势的体现。**CV**

* 即构成艺术吸引力或感染力的素质。



1968	1969	1969	1970	1971	1975
莫里斯创作《蒸汽》。这是地景艺术（见532页）的一部早年作品，使用蒸汽营造出了一种非物质化感觉。	贾德展出《无题》。作品由十个堆叠的铜盒子构成，比他1967年在雕塑中用到的铁盒子少两个。	安德烈创作《钢锌平面》（见522页）以及其他与地板平齐的扁平雕塑，都是用正方形金属板做出的棋盘图案。	纽约古根海姆博物馆一次重要的展览上，安德烈的作品成为焦点。	莫里斯在伦敦泰德美术馆的“身体空间动作之事”展览引起轰动，但因现场过度拥挤，很快便撤展。	勒维特用粉笔创作壁画《墙画第260号作品》，来强调其作品易变和存续期短暂的特性。

《钢锌平面》 1969

作者：卡尔·安德烈 生于1935



材料：钢和锌板
尺寸：184 cm × 184 cm × 0.9 cm
藏于英国伦敦泰德现代艺术馆

图像局部示意



在所有极简主义艺术家当中，没有谁比卡尔·安德烈更接近于这一运动的参数规范。他曾说道：“我的作品纯粹是审美的、唯物主义的和共产主义的。之所以说它们是审美的，是因为它们没有超绝不凡的形式，也没有什么精神灵魂或智力知性特质的内涵。说它们是唯物主义的，是因为都以作品自身的材料制成，而不是去求助于其他材料。说它们是共产主义的，则是因为这样的作品物质形态对所有人而言都同样地易于实现。”1954年，安德烈游访了欧洲的历史景点和史前遗迹——比如斯通亨治巨石阵，大受影响。对他而言，作品与周围环境的协调对话非常重要。

《钢锌平面》反映了安德烈创作意图的根本要素——单纯简朴。作品由三十六个小方块构成，其中一半是钢板，一半是锌板，相互紧挨着安置在美术馆地板上，呈现为一个正方形，图案如国际象棋棋盘格局。此为安德烈创作的与地板平齐系列雕塑之一。他以这些创作来探究他所使用材料以及作品周边事物的特质和属性。对安德烈而言，他的各种雕塑实体形态周边仍暴露在外的地板负空间也是作品不可分割的一部分。《钢锌平面》没有起始处或终结点，没有顶部或底部。观众可以从平面上走过，而作品会让他们产生自己的方向感、透视角度和肢体的触感。**CV**



作者传略

1951—1957

1951至1953年，安德烈于马萨诸塞州安多弗的菲利普斯学院攻读艺术，师从帕特里克·摩根。1954年，他游访英国和法国，后进入位于北卡罗来纳的美国陆军情报处。1957年定居纽约，开始雕塑创作，作品明显受到康斯坦丁·布兰库西的影响。

1958—1965

安德烈与弗兰克·斯代拉结识，后者的绘画深深影响到安德烈的雕塑风格。两人开始共用位于纽约百老汇西街的一处工作室。安德烈开始为《元素》系列雕塑画预备草图。

1966至今

安德烈在1966年纽约的“基本构造”雕塑展上展出《杠杆》，随后他将对地板的利用方式加以改良，使得地板不仅仅是展示作品的舞台，更是构成作品的组件。1985年，他与古巴裔行为艺术家安娜·门迭塔（1948—1985）结婚，同年，门迭塔从其公寓窗口跳下殒命。

聚焦



1 与地板平齐的雕塑

凭借这种可允许观众从上方踩踏走过的雕塑，安德烈改变了美术馆造访者与场馆环境发生干涉的方式。这种雕塑不再是观众立于一隅，以被动接纳和客观隔膜的姿态来观摩的对象，而是变身为观众自己的空间领地和情境现实的一部分。



2 对比鲜明的不同金属

安德烈的作品触动观众去思忖他所用到的工业化现代材料，以此作为例便是钢和锌。1969年，安德烈还创作了与这件雕塑尺寸相同的其他作品，但采用了不同的金属材料组合，作品包括《钢铝平面》和《铅铜平面》。

《等量：作品8号》

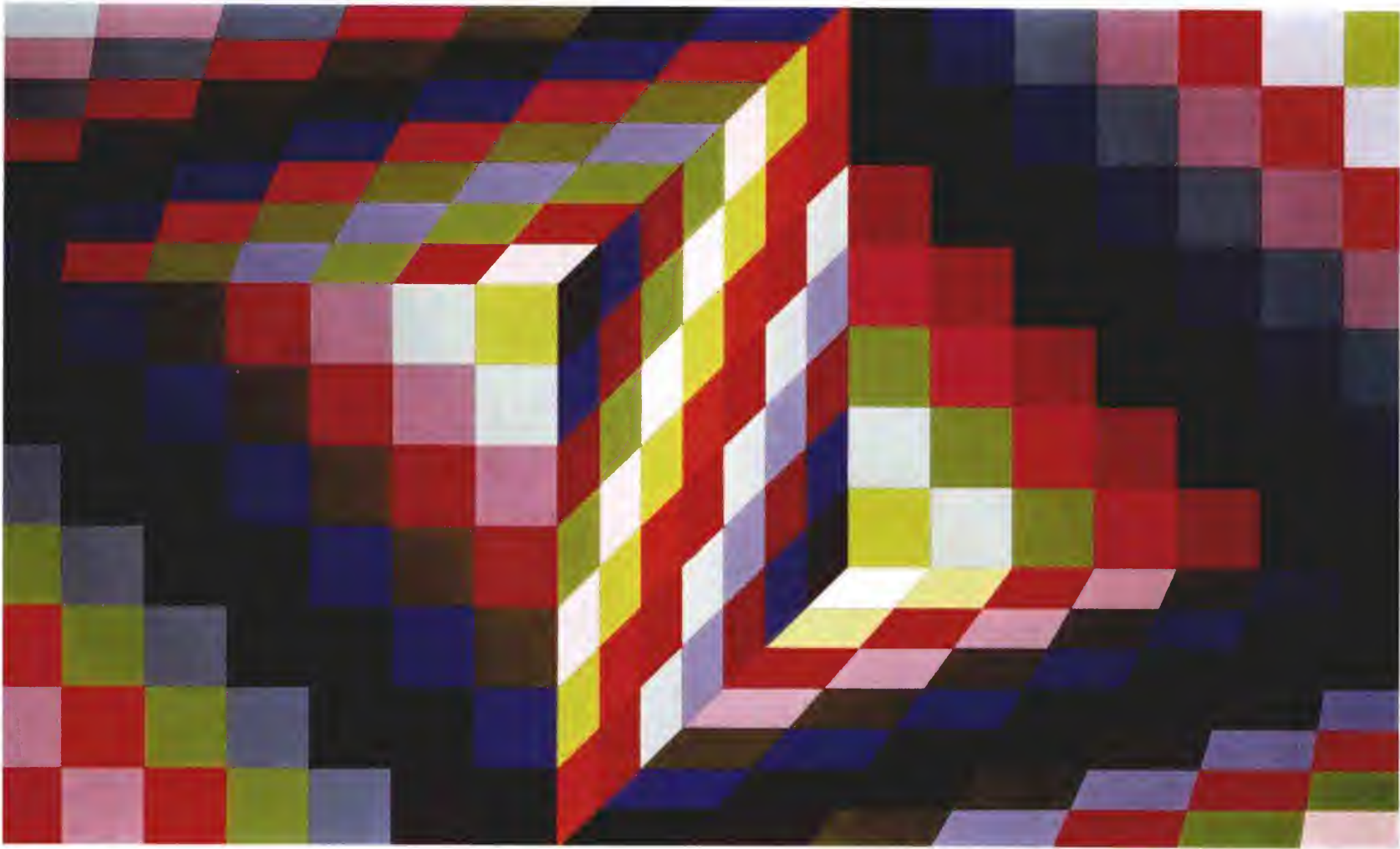
卡尔·安德烈于1966年创作的《等量》系列由八件各自独立的作品构成，每件都是用沙子和石灰烧制而成的120块砖头经独特组合而成。尽管砖头的排列组合方式各异，但每件作品的构成组件——那些砖头——是完全一样的，有着相同的尺寸规格和重量。因此，就使用的材料而言，这些作品是“等量”的。

《等量：作品8号》（见下图）高度只到常人的脚踝，内在的意图据说是要给观众以一种在无尽的砖头泥潭中跋涉而过的感觉。

1972年，伦敦泰德美术馆收购了《等量：作品8号》，引发舆论大哗。原初的作品此前未能售出，安德烈因此已将砖块退回，收回了买砖的钱。泰德声明要收购后，安德烈便以耐火砖复制了这件作品。反对安德烈的批判者认为泰德是在浪费资金，因为买的是一个“简陋弱智的”砖头排列组合；而安德烈的支持者则将《等量：作品8号》视为20世纪当代艺术中最重要的杰作之一。泰德购进此作那年，有好事者曾以颜料大肆涂改这件作品，破坏了其原有的特质，但此作于1977年恢复原貌，并向公众展出。

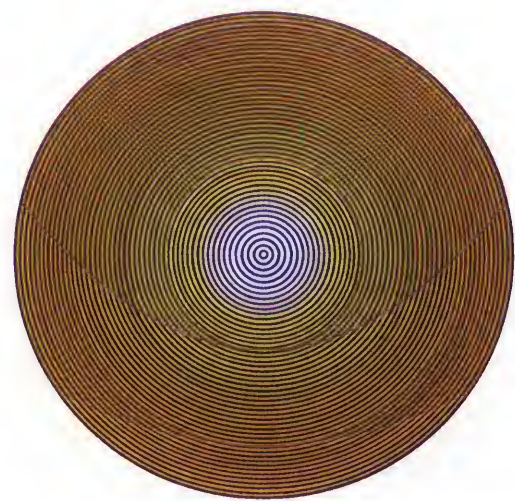


欧普艺术



“欧普艺术”（Op art）一词于1964年秋由《时代》杂志首创使用以描述一种艺术新风格。这篇文章宣称：“一种新的艺术运动已经在整个西方世界兴起，那便是以视觉影像的不可靠性与欺骗性作为把玩与游戏对象的‘欧普艺术’……视觉研究者们运用各种光学元素让欧普艺术作品显得诱惑撩人，令人目眩神迷，甚至刺激到眼睛无法承受的地步。一个光学技师在狂乱梦魇中的全部所见大概也只不过如此。”后来，这一概念被用来指称所有利用视觉幻象或光学效应进行创作并让观众产生相应的生理学反馈的艺术作品。欧普艺术实践者创造的影像与观众的知觉进程大玩游戏。观众看到的影像通常是移动的，导致透视角度和影像结构不断变化，或者留下的只是一个视觉余像。为了营造这种效果，艺术家们利用各种各样的光学现象，比如线条干扰、可逆的两可透视、叠栅条纹、色彩波状震颤与色彩对比。布丽姬特·莱利（生于1931）在诸如《流》（1964，见526页）这样的作品中运用黑色和白色线条与几何图案传达出动态感，而维克托·瓦萨雷里（1908—1997）则对镶嵌式棋盘格彩色平面图案那模棱两可的歧义性加以发掘利用，营造出3D图形的幻象，比如他的《马尔桑》（见上图）。

1965年，纽约现代艺术博物馆举办知觉抽象作品展“眼睛的回



大事记

1917	1938	1949	1955	1960	1962
蒙德里安展出《线条构图》，此作数十年后被认为是欧普艺术的早期先例。	瓦萨雷里绘制《斑马》，以倾斜的黑色与白色曲线条纹创造出一匹跪地斑马的影像。	阿尔伯斯开始《向正方形致敬》系列的创作。那些按大小依次叠加包含的正方形相互之间有色差，对观众的视觉感受提出挑战。	巴黎的邓尼斯·勒内画廊举办“运动”主题展览，展出“活动雕塑”与欧普艺术，其中包括瓦萨雷里的作品。	一群美国艺术家成立“匿名小组”，集体创作的作品对视觉的光学感知加以深入探讨。	莱利在伦敦的“一号画廊”举办她的首次个展。

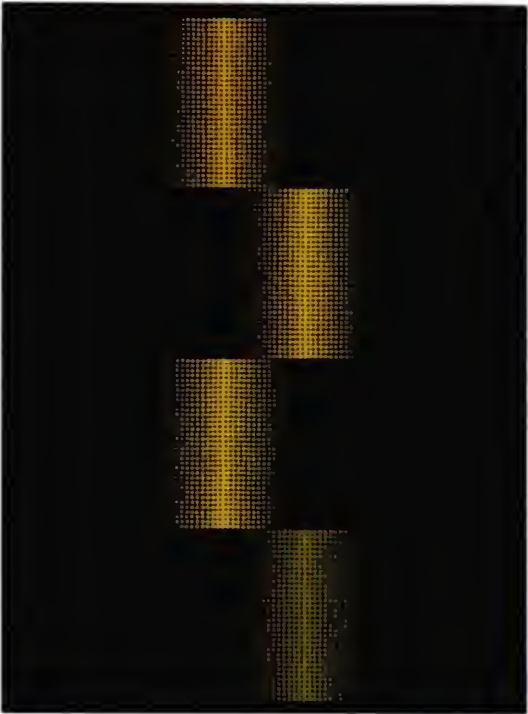
应”，欧普艺术运动由此赢得更进一步的承认。参与展出的作者包括莱利、瓦萨雷里、约瑟夫·阿尔伯斯（1888—1976）、阿尔米尔·达·席尔瓦·马威格尼尔（生于1925）、理查德·安努斯基维奇（生于1930）、朱利安·斯坦扎克（生于1928）与人称“喜多田”的喜多田桑山（生于1935）。这些作品都借鉴利用了几何图形原理与色彩理论。比如，喜多田那催眠迷幻的《A-101》（见左页下图）利用一个旋转装置以日本毛笔创作，完成的是一个色彩与曲线宽度都呈现出丰富变化的同心圆构图。正负空间的排列组合营造出一种波动的效果。并非所有的欧普艺术作品都以闪烁或振动的影像来让观众产生炫动错觉。比如马威格尼尔的《位置偏移与色彩的交替变化：作品3号》（见右图）这类作品，便是关于色彩排列的创意游戏，将色点变形营造出一个欺骗性的凸起状视觉幻象，让平面看起来仿佛弯曲拱出。

数百年来，艺术家都在采用各种手段来创造能迷惑眼睛的视觉效果，比如古罗马时期曾用到的“欺骗眼睛”技法。早期现代主义画家将纯色与抽象配合应用，呈现在观众眼前的不是具体的形象造型，而是色彩与线条组合成的形状。这样的实践为欧普艺术铺平了道路。彼埃·蒙德里安（1872—1944）的《线条构图》（1917）甚至被追溯认定为欧普艺术。从20世纪50年代起，艺术家们开始动力学的应用实验。这种尝试最早表现在三维领域的“活动艺术”雕塑上。这些雕塑能够移动或执行某种动作，因此就颠覆了观众对于雕塑固有的静态观点。二维平面领域的欧普画家们也同样以动态作为自己的艺术追求。

有些艺术家难民从欧洲流亡至美国，事实证明这对美国艺术有着重要意义。阿尔伯斯便是一例。他研究人类大脑对包含在图像中的信息处理模式是如何决定了观众的眼之所见。他创作的作品探讨了在色彩、平面和线条方面视觉感知的模糊性和歧义性。他在色彩理论领域的教学和论述——专著为《色彩的交互作用》（1963）——阐释了色彩是如何互动去改变构图，并进而决定观众对图像的感知。这些成果影响了整整一代美国艺术家。

从社会政治意义上讲，20世纪60年代将科技视为实现一个进步新社会愿景的关键，而欧普艺术家们则志在为这个设想中的新现实创造一种视觉具象，只是这些视觉具象常常令人感到迷乱。政府与工商业机构将科技进步以及人类已步入太空时代的意念加以浪漫化，但欧普艺术却对此提出批评。波普艺术（见484页）是社会变迁中的自觉产物，从商业领域寻找图形和主题资源，而欧普艺术则寻求回避与商业有涉的任何渊源，创作中采用自然科学的方法和工艺技巧，以数学原理作为参照。

不过，欧普艺术随后很快便成为消费文化的一部分。时装设计师和平面艺术家开始采用欧普艺术的视觉手段。欧普艺术图案迅速出现在广告牌、唱片封套上和室内装饰中。展览“眼睛的回应”在纽约开幕时，陈列于曼哈顿高档服装店里的成衣面料图案便已复制了参展作品的图样。通俗文化对欧普艺术的吸收利用降低和破坏了后者的声誉，欧普艺术逐渐被看成是一种注定会速朽的艺术现象，因为人们认为欧普只是迎合大众审美而缺乏高品位的艺术追求。**EWI**

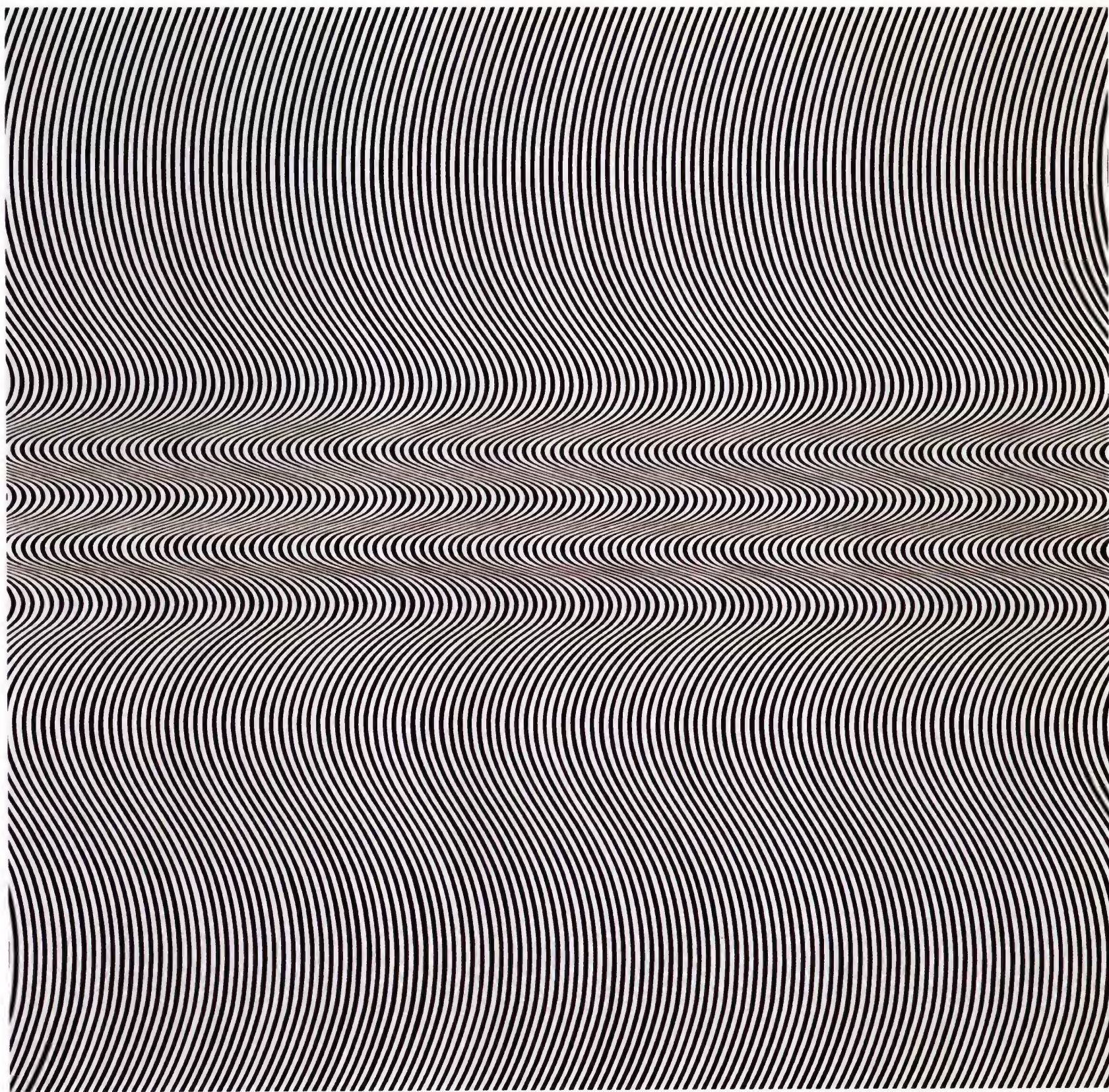


- 1 《马尔桑》（1966）
作者：维克托·瓦萨雷里
私人藏品
- 2 《位置偏移与色彩的交替变化：作品3号》（1968）
作者：阿尔米尔·达·席尔瓦·马威格尼尔
材料：布上油画
尺寸：141 cm × 100 cm
藏于德国汉堡市立美术馆
- 3 《A-101》（1964）
作者：喜多田
材料：布上合成高分子颜料
尺寸：132 cm × 132 cm
藏于美国纽约现代艺术博物馆

1964	1965	1965	1965	1966	1970
欧普艺术一词被首创于10月23日这一期的《时代》杂志一篇题为《欧普艺术：刺激眼球的图像》的文章中。	纽约现代艺术博物馆举办欧普艺术重大展览，主题为“眼睛的回应”。	时装设计师拉里·奥德里奇（1906—2001）受欧普艺术启迪，推出一个女装系列，后因其所用图案涉嫌侵权遭莱利起诉。	巴西圣保罗双年展上，瓦萨雷里获全场大奖。	三月下旬，斯科特纸业公司推出欧普风格的“纸张游戏”纸质女装，意在推广该公司的纸毛巾与其他纸巾。	在法国的戈訶德城堡，瓦萨雷里创立瓦萨雷里基金研究中心和博物馆，用于展出他的作品。

《流》 1964

作者：布丽姬特·莱利 生于1931



材料：复合板上合成高分子颜料

尺寸：148 cm × 149.5 cm

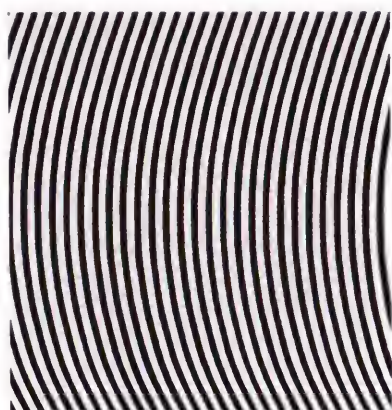
藏于美国纽约现代艺术博物馆

布丽姬特·莱利于20世纪50年代晚期形成她的独有风格，她所受的艺术启迪源自后印象派（见328页）画家乔治·皮埃尔·修拉（1859—1891）作品中呈现的那种幻影般的光学效果。20世纪60年代早期，她的黑白几何图形绘画与欧普艺术早年先驱维克托·瓦萨雷里的作品构成呼应。1964年，《流》出现于纽约一次艺术展展品目录的封面上，莱利发现自己已赫然置身于欧普艺术运动中心。这一运动呈示的几何形式构图与色彩组合大都预期在观众中引发一种动态感和不稳定性。观看画作时，观众的视线会自然地从前景向背景移位，然后再折返回头。面对《流》，观众会发现眼睛注视点的转移相当快速，而且这种快速转移有时令人感到不适，如同受了冒犯或刺激。眼睛与大脑会进行一种本能的尝试，去搜寻稳定的影像。这种本能倾向让观众无法将视线聚焦于这幅画的任何一个地方。当时的非主流文化中，吸食致幻毒品的风习蔚然兴起，很多人沉醉于嗑药带来的迷狂幻觉，而莱利对纵向平行线条营造眩晕幻象的光学潜能进行着严谨探索。这二者之间构成一种微妙的共鸣。EWI

图像局部示意

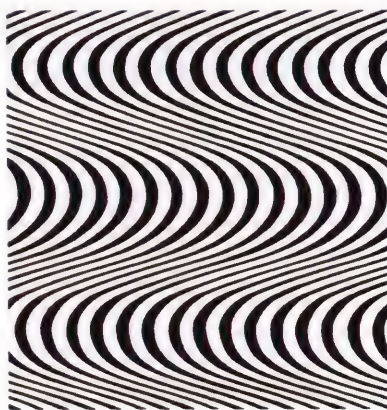


聚焦



1 波状线条

作品上部与底部摆动的平行线条营造出沟纹效果。图像表面看上去在流动，视线很难得到安宁。不过，体验过中心区域更短波浪线带来的“振动”感之后，这些长波纹看上去就相对缓和安宁得多。



2 振动的线条

三行平行的短曲线像是在振动或强烈波动。观众凝视中心区间时，黄色的暗影就开始出现，而且看上去仿佛浮动在图像之上。特定的黑白图案能够在人们脑中产生彩色印象——这种特性是此阶段莱利所迷恋探索的主题。

作者传略

1931—1959

莱利生于伦敦，在英格兰的康沃尔郡与林肯郡度过童年。先后在伦敦的戈尔史密斯学院与皇家艺术学院受训。以半印象派风格绘制人物主题画作，后又转向点彩画法与风景。

1960—1964

20世纪60年代早期，莱利开始画黑白作品，以探索光学现象。1962年于伦敦一号画廊举办首次个展。

1965—1966

莱利参加纽约现代艺术博物馆“眼睛的回应”展览。她的《流》被用作此次展品目录的封面，这使得其艺术成就得到全球关注。这一阶段末期，莱利又将灰色与渐变色调引入自己的创作中。

1967—1970

她开始研究彩色欧普，绘制其第一幅条纹画。1968年代表英国参加威尼斯双年展，成为第一位被授予“国际绘画奖”的英国女画家——此奖声誉卓著，为艺术圈所瞩目。

1974至今

曲线的运用成为莱利创作的基础。1979年东游访埃及后，她笔下的色彩更加强烈明艳。莱利继续在视觉效果疆域的疆域探索，图案构成在其创作中变得日益重要。

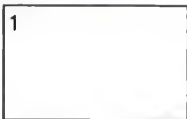
创作方法

莱利（见下图）的欧普艺术绘画独树一帜，但她从未研究过光学。在画作中营造光、动态和空间的效果需要缜密严格的精确性，但她则是以直觉的方式来摸索出应该如何表现图像，而不是利用复杂的数学计算手段。她首先画出类似于技术图纸的草图——这一步通常是在有着精细方格的坐标纸上完成——再进行绘制和画纸的裁切，然后利用这些切片制作拼贴和手绘的卡通式图案。有时候，这些前期图像会构成终极作品的一部分，或者是弃用某个图像一段时间后，她偶尔又会回头重新采用。



进行最终成品的绘制时，她让助手来协同完成，采用丙烯颜料在画布或复合板上画出完美的平面图形。因为是助手完成最后的绘制，莱利也就回避了作者签名的习惯做法。她认为自己作品的艺术魅力在于构思图像时图像内容与其个人选择之间的结合，以及随后可能对图像做出的任何变更或修正。

录像艺术



- 1 《提睾肌全套第一部》（1994）
作者：马修·巴尼
材料：正片电影之定格镜头
影片版权所有人马修·巴尼
- 2 《1971年纽约，夏洛特·摩尔曼戴电视眼睛演奏电视大提琴》（1971）
作者：白南准
材料：录像定格镜头
- 3 《无题》（《极乐》系列）（1999）
作者：希琳·奈莎
材料：明胶银板照片
尺寸：107.95 cm × 171.45 cm
藏于美国纽约格莱斯通画廊

从发明之日起，用胶片录制影像的技术就引发了艺术家们的关注。萨尔瓦多·达利（1904—1989）、安迪·沃霍尔（1928—1987）和德国行为艺术家约瑟夫·博伊斯（1921—1986）都尝试过胶片摄像。不过，直到20世纪60年代中期，技术突破让便携式摄像机具备了连续镜头即刻回放的功能后，录像艺术才真正开始。录像艺术家以流动的影像与声响去指涉和戏仿电影模式，其意图常常是对主流电影、视频和电视文化提出批评。录像艺术天马行空、无拘无束，其中可以没有演员、声频和故事情节，其长度也没有一定限制。录像作品还可以充当装置作品的构成部分。

因相对廉价、随处可买可用，并且容易掌握，录像技术成为艺术家们可贵的创作工具。韩裔艺术家白南准（1932—2006）是录像艺术的前驱之一。他的《变形电视》（1963）由十三台播放同样节目的电视机构成，但用了十三种不同的电磁干扰方式去扭曲电视中的影像。此作并非严格意义上的录像艺术，但白南准后来的作品——比如《1971年纽约，夏洛特·摩尔曼戴电视眼睛演奏电视大提琴》（1971，见右页上图）——引致有些圈内人士将其早期创作亦定义为录像艺术。“电视大提琴”是一部录像装置作品，包括三台电视：一台直接播放大提琴家夏洛特·摩尔曼演奏会的实况现场，第二台是其他大提琴师演奏录像的片段剪辑，第三台显示的是一次电视节目播放当中的截图。白南准为这把“大提琴”只配置了一根琴弦。摩尔曼拉动琴弓进行演奏时，这三台装配在一起的电视变身为一件乐器，发出电子乐音。

20世纪70年代早期，美国的观念艺术家（见500页）开始实践录

大事记

1965	1969	1972	1972	1974	1976
瑞曼放弃绘画，以便专注于录像艺术、行为艺术（见512页）和雕塑。	弗兰克·杰莱特（生于1941）与艾拉·施奈德（生于1939）以九个电视屏幕配置为《清除、周期》。这是世界上首次多频道录像艺术创意。	格雷厄姆展出《过去未来分裂的注意力》，这一装置中的录像时长仅约十七分钟。	吉尔伯特与乔治创作录像艺术，并称之为“录像带上的雕塑”。	纽约现代艺术博物馆创立世界上首个录像艺术专用展厅。	维奥拉被指任为西纽约教育电视（WNET）13频道电视实验室的驻站艺术家，他的有些作品在电视上首次面对公众。

像艺术，其中包括比尔·维奥拉（生于1951）、丹·格雷厄姆（生于1942）、维托·阿孔齐（生于1940）与布鲁斯·瑙曼（生于1941）。格雷厄姆的录像作品《过去未来分裂的注意力》（*Past Future Split Attention*, 1972）记录了他设计的一个有关在心理上重构空间与时间的艺术项目。作品表现的是两个相互认识的人处于同一空间，其中一人预言另一人未来的行为，而第二个人则通过记忆来描述前者过去的行为。英国行为艺术家、雕塑家兼摄影师组合吉尔伯特（生于1943）与乔治（生于1942）也以诸如《哥顿金酒让我们沉醉》（1972）之类的作品确认了录像艺术的表现潜力。此录像中，在古典音乐伴奏下，吉尔伯特与乔治这两个男人呆坐在桌边对饮，并且重复说着一句话：“哥顿金酒把我们弄醉了。”

随着录像艺术渐成主流，艺术家们以近乎游戏的精神尝试以各种不同的方式来呈示他们的作品，所用的手段包括多屏幕装置和如电影银幕般大小的投影。伊朗裔艺术家希琳·奈莎（生于1957）在两面相对的墙上投影《极乐》（见下图），其中的伊朗男性与女性分别出现在不同的屏幕上，被相互隔离。这部作品突出表现了该国两性间的不平等。站在同时播放影像的两面投影墙之间，观众自然会不断前后转身，被动的观看方式在此便不复可行。《极乐》以35毫米电影胶片拍摄，然后再转换为录像。艺术家们已然将录像的定义与边界模糊化——以动态图像和声音为创作素材和对象的人便是录像艺术家。与这一身份概念相比，作品究竟采用什么样的形式已经没那么重要。

美国人马修·巴尼（生于1967）以达到一般正片长度的《提睾肌全套》*（1994—2002，见左页图）系列影片戏仿了包括音乐剧、西部片和僵尸恐怖片在内的数种电影类型。此系列五部影片区别于好莱坞出品商业片的地方就在于巴尼在每一部片子中都穿插了他设计的相关照片、雕塑和装置。这些元素探索了人类两性分化演变的进程，并构成作品必备的精髓部分。**CK**



* 此作创意的概念出发点即为调节睾丸与躯干间距离的伸缩肌。

1978	1994	1997	1999	2002	2008
白南准在德国杜塞尔多夫执教，成为首位在欧洲被聘任的录像艺术讲师。	巴尼开始创作《提睾肌全套》系列，这些剧情电影中有很多相关的艺术作品出现。这部影片系列颇受争议。	吉莉安·维尔宁（生于1963）获得“透纳奖”。得奖作品《60分钟的沉默》是二十六位“警官”的“活照片”——他们面对镜头保持静止不动。	奈莎创作双屏幕的录像艺术作品《独白》（ <i>Soliloquy</i> ），对中东文化与西方文化之间的跨界交叉做出评价。	维奥拉制作《出现》（见530页），此作是受意大利画家马索里诺·达·潘尼凯尔（约1383—约1435到1440）的壁画《圣母哀悼基督》启发。	翠希·艾曼（生于1963）在伦敦夏季展会上策划并主持一间展室，这里展出的作品包括希格莉特·兰多（生于1969）的录像创作《带刺的呼啦圈》。

《出现》 2002

作者：比尔·维奥拉 生于1951



材料：彩色高清录像（片长：12分钟）定格镜头，背投于黑暗房间中墙上屏幕
尺寸：200 cm × 200 cm（投影图像），房间大小不定

拍摄：基拉·蓓萝芙（维奥拉之妻）
藏于美国洛杉矶J.保罗·盖提博物馆

自20世纪70年代起，比尔·维奥拉便是录像艺术的前驱人物，他的作品以新颖优雅的形式润饰与绘画般的场景感觉著称。有时候，他的录像画面进程非常之慢，以至于难以感知到任何动态。这些录像需要观众全神贯注，去直接体验作品并以自己的方式加以阐释理解。《出现》属于《受难》系列创作的一部分。这个系列始于2000年，是维奥拉受中世纪后期与文艺复兴早期的宗教艺术启迪而创作。这部作品以35毫米胶片进行一次性录制，拍摄时采用七倍于常规摄制的速度。后期制作时，维奥拉将影片转换为高清录像制式，并将影像进程大幅度减速，所得的成品便是一段视觉影像与情绪表现都无比清晰的录像——几乎每个镜头图像本身都足以构成一部独立的艺术作品。图中这一定格场景为一个庭院，先是有两位女士蹲坐于大理石水槽旁，静默无语。这两位女士为何会出现在影像中，暂时不得而知。画面中时间似乎已经凝滞，突然涌出的一股水流打破了沉寂，一个苍白的男人出现在水槽中。维奥拉如此描述这个时刻：“以当代人的视角来看，这个男人已不幸溺毙。但在我的内心视线中，这是他的诞生（两位女士为接生而来）。” **CK**

录像定格镜头



1 水槽

《出现》中标有十字架图案的白色大理石水槽，在深蓝色背景衬托下愈发醒目。豪放强烈的色彩应用与极简练的场景让人联想到文艺复兴绘画，投影图像的大小与录像画面的构图都类似于教堂祭坛画。



2 诞生

一种预兆征象打断了两位女士的静默守护。其中的年轻女子注意到水槽中出现了一颗男子的头颅。按照基督教的圣像传统，此录像自然可以呈现耶稣的复活，但维奥拉的选择却是去呈现生命从生到死的一次轮回。



3 出现

水流溢而出，男子的身体出现，两位女士看着这难以置信的变化。录像的慢动作让时间进程反生变异。面对录像，观众感觉仿佛是在看一套系列壁画，叙事场景在他们面前徐徐展开。维奥拉的录像经常是以超慢的速度播放，由此带来的静止感更强化了影像的绘画感。



4 擦干身体

孤立地看这个镜头，场景与古典绘画中描绘以裹尸布覆盖耶稣肉身准备安葬的情景类似。在这个录像序列中，两位女士也可能只是在为水槽中的男人擦干身体。呈示一个人从水中出现，这样的场面有着清洗罪恶、净化、新生和灵魂再生等内涵。



5 拥抱

维奥拉以描绘极端的情绪状态著称，他对慢动作的应用意味着观众能够极为细致地看到演员的情绪表现。这个镜头中，两位女士的情绪从悲恸和期许转向无限泛滥的爱意，录像片段以她们对男人的温柔拥抱作为终结。

作者传略

1973—1980

维奥拉于1973年从纽约的锡拉丘兹大学毕业，获美术学士学位。1980年，他获得文化交流研究基金资助，访学日本。在日本跟从佛理禅师兼画家大圆田中学习禅宗修行，并成为索尼公司厚木实验研究所第一位驻场艺术家。

1981—1986

维奥拉回到美国，居住于加利福尼亚长滩。他此阶段的创作主要基于当地一家医院的人体检查医学成像技术资料、圣迭哥动物园的动物意识研究成果以及斐济印度教族群的火中行走仪式。1983年，他在加利福尼亚瓦伦西亚的加州艺术学院担任教职，讲授录像艺术高级课程。

1987至今

20世纪80年代后期，维奥拉在美国西南部到处旅行，拍摄美洲土著岩石艺术遗迹与沙漠地貌。以这些素材完成的装置与录像作品在纽约现代艺术博物馆展出。1995年，他代表美国参加第46届威尼斯双年展，带去意大利的是五件装置作品，题为《被埋藏的秘密》。2003年和2007到2008年间，他的个展“比尔·维奥拉：激情”于加利福尼亚洛杉矶的J.保罗·盖提博物馆举办。

文艺复兴之根

《出现》有着鲁本斯或者提香这样的古典大师绘画的特质。尽管维奥拉公开声明他无意于在其录像中再现历史名画，但他也承认《出现》是受到意大利画家马索里诺·达·潘尼凯尔的壁画《圣母哀悼基督》（Pietà, 1424, 见下图）启发。该壁画现位于托斯卡纳的恩波利公众博物馆。马索里诺是文艺复兴早期佛罗伦萨一位重要的画家。他与马萨乔（1401—1428）合作，在佛罗伦萨的布兰卡齐小教堂完成了一个壁画系列，以对于三维立体空间的创新性表现而一举成名。马索里诺的《圣母哀悼基督》描绘了圣母玛利亚与圣约翰在耶稣的尸体两侧恸哭和祭奠，尸体被呈现为直立在大理石墓葬中。《出现》的构图与此古典画作如出一辙，但叙事方式则大为迥异。维奥拉的录像不是着眼于表现倾泻的悲恸泪水，而是对生命循环的礼赞。



地景艺术



20世纪60年代后期，地景艺术（Land art）——也称为“大地艺术”（Earth art）——问世，跻身于当时涌现的众多艺术流派之中，这些流派都致力于为艺术活动的实践与作品的展示寻求新的材料、理论原则和场地。为找到恰当的创作材料与地点，地景艺术家们探索发掘地形地貌和周边环境的艺术表现潜力。他们的意图不是再现自然，而是在作品中直接利用自然。

最初的地景艺术实践者为美国人，包括沃尔特·德·马里亚（生于1935）、南希·霍尔特（生于1938）、索尔·勒维特（1928—2007）、理查德·塞纳（生于1939）、罗伯特·史密森（1938—1973）和詹姆斯·特瑞尔（生于1943）。后来者当中则有英国人安迪·高兹沃斯（生于1956）与理查德·隆（生于1945）、荷兰人扬·迪贝兹（生于1941）与以色列人丹尼·卡拉万（Dani Karavan，生于1930）。

地景艺术包括以大自然自身来构建的巨大雕塑项目，比如特瑞尔的挖掘工程与德·马里亚和卡拉万设计的环境装置。1970年，史密森将一片废弃的工业用地改造为最知名的地景艺术作品之一，即《螺旋码头》（Spiral Jetty，见上图）。这件作品由一条黑色玄武岩的石头堤坝路面与凸出在犹他州大盐湖水域中的湖滨地面构成。因藻类、菌体和盐湖鳃足虫的侵蚀，地表边缘已变为红色。史密森没有意识到当年他创作时盐湖处于

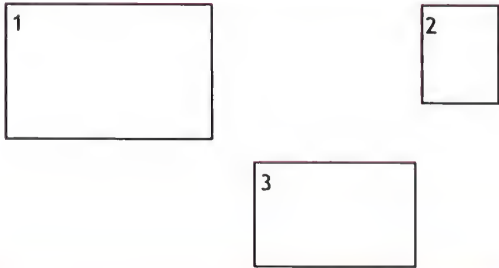
大事记

1967	1967	1970	1971	1976	1977
隆创作他的首件行走作品。那是他走在英国一片草地中的足迹照片，题为《行走之线》。	迪贝兹放弃绘画，专事地景艺术与摄影。	史密森以《螺旋码头》将工业废地改造为艺术品。	爱丽丝·艾柯克（生于1946）创作《沙或扇子》，将四台工业用风扇安置于庞大沙丘周围，暗示人类与人造物都对自然元素构成干涉。	卡拉万代表以色列参加威尼斯双年展，提交作品《环境，为了和平》。	德·马里亚创作《新墨西哥州的闪电原野》，四百根钢柱列成一个方阵，钢柱顶端设长针头以接引闪电。

低水位，他的作品很快被不幸淹没。2002年，数年的干旱之后，“螺旋码头”又戏剧化地重见天日。在淹没期间，石头已经布满白色的盐分结晶体。物理学概念中的“熵”——或者说“反方向的演进”——让史密森颇为迷醉。按照此概念，自然界不仅会自我再生，也会自我毁灭。这一理论在“螺旋码头”中表现得很明显。史密森出于艺术目的借用了自然元素，但大自然以覆盖盐壳和被有机物侵蚀的方式改写了这个创作，收回了自然的原本所有物。

地景艺术也涵盖安置于地面地貌中的巨型雕塑。《太阳隧道》（*Sun Tunnels*）是霍尔特的天文学建构之一，作品由四根超大的管道构筑，在犹他州的大盆地沙漠中组合为十字形。这些“隧道”（所示为两条，见右图）的方位走向与夏至和冬至两个时点日出和日落时太阳在地平线上的位置呼应对接。地景雕塑的另一个范例出自塞拉之手，是庞大的金属锈蚀作品《鲁尔区大厚板》（见下图）。这个碑状建构是在祭奠追悼德国鲁尔河谷衰败的煤炭与钢铁工业。这块厚钢板挺立于一片开阔的、已经过平整但寸草难生的矿渣堆放场中心，真切地提示着鲁尔区曾经的工业历史。

地景艺术作品还充分利用摄影、图表和文字手段，来记录人们对地形地貌的小范围寻访和短期干涉，或者来捕捉和定格自然现象与时光的变迁，迪贝兹、高兹沃斯、勒维特和隆的作品便是如此。隆探访偏远荒凉地区，他的主要创作媒介就是行走。在艺术生涯中，隆孤独徒步的足迹已抵达阿拉斯加、蒙古、玻利维亚、撒哈拉以及英伦诸岛的乡村。他展出自己进入当地地貌（由此便形成对自然的干预）的照片，并以途中收集的泥块、石头和其他材料来创作类于雕塑的装置。他的作品带有一定程度的旅游纪念品性质，呼应了曾经的行踪举动，并激发观众去追寻他的步履。AD



- 1 《螺旋码头》（1970）
作者：罗伯特·史密森
材料：土建工程
尺寸：457 cm × 4.5 米
位于美国犹他州大盐湖
- 2 《太阳隧道》（1973—1976）
作者：南希·霍尔特
材料：水泥
尺寸：单根管道 长549 cm、外直径275 cm
位于美国犹他州大盆地沙漠
- 3 《鲁尔区大厚板》（1998）
作者：理查德·塞拉
材料：钢
尺寸：1450 cm × 420 cm × 13.5 cm
位于德国埃森市埃姆舍公园国际建筑展展场之舒伦巴赫矿渣堆场

1978	1984	1994	1998	2000	2006
南希·霍尔特（她于1963年嫁给同为地景艺术家的史密森）获得“古根海姆研究基金”。	玛丽·弥诗（生于1944）开始《南部圆孤湾》的构建，这一公众艺术项目位于纽约炮台公园，历时三年才完工。	高兹沃斯出版《石头》，记述和证明了他的这一信念：他的作品安置地点与作品本身同样关键。	高兹沃斯在纽约州的风暴王艺术中心完成《风暴王墙》（见534页）。	隆在仅仅一年内举办了十一次个展，其中包括在伦敦泰德现代艺术馆展出的大型泥土墙作品。	克里斯·德鲁利（生于1948）造访南极。他视南极为一个基准，可以将其他的地形地貌与之“比较和对照”。

《风暴王艺术公园墙》 1997—1998

作者：安迪·高兹沃斯 生于1956



材料：大卵石

尺寸：1.5 cm × 695米

位于美国纽约州蒙腾维尔镇风暴王艺术中心

图像局部示意



对安迪·高兹沃斯而言，一面墙应该是“一根与其所穿行而过的地域环境相协调的线条”。在《去散步的墙》（1990）中，他探讨了自己的这一观念。这是他受托制作的第一件永久作品，位于英格兰坎布里亚郡的格瑞兹代尔森林。墙长150米，在树木与岩石间曲折迂回，顺应地貌起伏，而不是改造地势迎合作品。1995年，高兹沃斯应邀为风暴王艺术中心创作，这是位于纽约州哈得逊河下游河谷的一座现代雕塑公园。

数次考察地形之后，高兹沃斯选定了一片林地，他之前在此林地发现了一处废弃的农场围墙。他以这段废墙为创作起点，与自己的团队——一群英国的专业“砌墙石工”——建构了长达695米、蜿蜒如蛇形的石墙，墙体以在当地搜寻的1579吨大卵石垒砌而成。此作整合了之前残留的农场围墙，凸起于地面之上，在一行树木间蛇形穿过，潜入一个小池塘，再从池塘另一侧出水上岸，沿一座无树木的山丘上行，直至公园的边缘，与一条公路相汇。艺术与自然在此真实地“缠绕交错”，让高兹沃斯的这件作品成为风暴王艺术中心的恰切象征。AD



作者传略

1974—1978

安迪·高兹沃斯先后于英格兰的布拉德福德艺术学院和普勒斯顿理工学院学习。早年作为农场劳工的经历促发他将农业劳作视为一种雕塑行为。

1979—1985

他开始制作一些只短暂存留的地景雕塑，实验使用沙、雪、石头、树叶、小树枝和冰等材料。作品形式包括圆拱、冢形堆砌、锥体、洞窟和尖顶。1985年，他移居苏格兰。

1986至今

他接到首批户外驻地创作要约（英格兰约克郡雕塑公园）、永久作品创作委任（英格兰格瑞兹代尔森林）和分别位于美国、荷兰和德国的国际性项目，后着手更大规模的环境景观工程。2001年，托马斯·雷德尔塞莫（Thomas Riedelsheimer，生于1963）执导纪录片《河流与潮汐》（*Rivers and Tides*），以高兹沃斯的艺术生涯为题材。



1 树木与墙

《风暴王墙》探讨了木头与石头之间以及树木与石墙之间的动态关系。树木在原先的残墙边生长，蔓延的树根已使得废弃的墙体隆起坍塌。在高兹沃斯看来，墙是融合于自然的构造物，受到外界力量的作用，并随着时间的推移而改变形态。



2 水

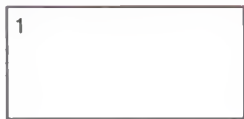
在其中一处，墙体沉入一个池塘，一直延伸到池塘的另一侧才重新出现。这道墙并非起到界限或边界的作用，而是为了改变观众对于此公园的感知。艺术家（对自然）的干预是为了强调自然之美和自然界的短暂易变。

地景艺术与摄影

摄影是高兹沃斯地景艺术不可分割的一部分。他的短暂存留作品，比如《北极圈》（约1980，见下图）中的冰雪金字塔，通常都是在非公开的或边远处所创作，观众不便接触，因此摄影就更是不可或缺。这些暂时性作品在完成之际立刻拍照。在某种意义上，照片本身便是作品，或至少是作品的一部分，让其他人得以分享见证和收藏。高兹沃斯曾说道：“照片不是目的，而是我艺术成果的体现。”他也给自己的永久作品拍照，记录其创作过程、作品形态的逐渐演变，以及在不同天气和季节环境下的变化。他的大多数创作项目都伴随有相应的纪实图书，让更范围内的观众得以了解他的公众作品和非公开作品。他拍摄的图像构成创作项目或作品的文献记录或“跟踪报导”，也是与观众交流的一种手段。他说：“摄影是我对艺术进行言说、著述和思考的方式。”



极端写实主义



- 1 《纽约D线城铁》（1988）
作者：理查德·埃斯蒂斯
材料：纸上绢网印刷
尺寸：91 cm × 177 cm
藏于美国华盛顿特区史密森尼美国艺术博物馆
- 2 《奎妮：作品2号》（1988）
作者：杜恩·汉森
材料：多色铸铜、配饰
尺寸：真人大小
藏于英国伦敦萨奇美术馆
- 3 《显灵：作品1号（贤士来朝）》（1996）
作者：哥特弗雷德·海尔文
材料：布上混合媒介
尺寸：210 cm × 333 cm
藏于美国丹佛艺术博物馆

高度细节化的极端写实主义绘画和雕塑起源于20世纪60年代晚期在美国兴起的照相写实主义运动。极端写实主义这一概念被用来定义那些看上去如同照片般写实、也经常以照片为主要原型素材的艺术创作。美国画家丹尼斯·佩特森（生于1944）将极端写实主义与照相写实主义进行了区分，他指出在前者中视觉影像是用来进行再创作，产生的成品如相片般真实，但几乎比原型照片更为写实，而照相写实主义仅仅只是对相片进行仿真临摹。极端写实主义对作品的景深、色彩与构图加以精细地调整改动，意在强调突出其中所蕴涵的关于当代文化和社会政治各层面的自觉讯息。

最早进行极端写实主义创作的是美国人，其中包括画家佩特森、理查德·埃斯蒂斯（生于1936）、奥黛丽·弗莱克（生于1931）和恰克·克勒兹（生于1940）。他们那些令鉴赏行家和圈内人士侧目的著名作品通常都要花费数月的辛苦努力才能完成。埃斯蒂斯的《纽约D线城铁》（D Train，见上图）是他作品的一个典型——将城市描绘为怪异的几何图形景观，通常以高度反光的玻璃和金属表面为特征。欧洲的极端写实主义画家主要有奥地利人哥特弗雷德·海尔文（生于1948）。他最初是运用极端写实手法来描绘极度的苦难，后来的作品则触及纳粹暴行和大屠杀主题，其中最为人瞩目的是《显灵》系列（1996—1998）。《显灵：作品1号（贤士来朝）》（见右页下图）中，党卫军军官、一位母亲和婴儿分别代表东方贤士、圣母玛利亚与耶稣，婴儿得到赞美钦羡是因其被当作雅利

大事记

1965	1968	1973	1973	1976	1979
西班牙画家安东尼奥·洛佩兹—加西亚（生于1936）开始绘制高度精细的绘画与制图作品，描绘室内装饰与日常物品。	埃斯蒂斯在纽约举办首次个展。	比利时画廊经营者伊希·布拉肖特三世以法语中的“极端写实主义”一词作为英语中“照相写实主义”的翻译。	伊希·布拉肖特三世在其位于布鲁塞尔的画廊举办美国与欧洲照相写实主义作品展。	戈博从佛蒙特州移居纽约市。	克勒兹完成作品《马克》，这一面部肖像制作耗费了他十四个月。

安完美人种的一个范例。

极端写实主义并非只局限于绘画。比如杜恩·汉森（1925—1996）这样的美国雕塑家也创作真人大小的极端写实雕塑。汉森专注于具象作品，经常刻画来自中美洲的普通人。《奎妮：作品2号》（见右图）呈现了一个肥胖的非洲裔美国妇女，她一身清洁工装扮，推着清洁车。雕塑体现出一种强烈的实体存在感，意在提醒观众这样的低收入劳工在社会中常被漠视，成为“隐形人”。汉森首先制作模具，再用模具铸型，然后以玻璃纤维树脂或铜来创作雕像，并以服装和配饰装扮他的人物雕像。乍看之下，雕像常常被误以为是真人。另一位美国雕塑家罗伯特·戈博（生于1954）于20世纪80年代早期开始创作极端写实主义雕塑，他的手工作品看上去也很逼真。不过，与汉森的人物雕像不同，戈博的题材都是日常家用物品，比如小便器和洗涤水槽。这些创作将观众的注意力引向个人卫生的私密主题和人体排泄废物的相关概念。

澳大利亚雕塑家罗恩·穆克（生于1958）或许可誉为21世纪最著名的极端写实主义雕塑家。他以《死去的爸爸》（1996—1997）赢得卓著声誉。这是一件小型作品，于1997年在伦敦的皇家学院展出，人物是他的亡父，被呈现为裸体仰躺的姿态。穆克以玻璃纤维、树脂和硅胶来创作人像雕塑。在他的作品中，人物通常是裸体，身体细节异常清晰精细——泛黄的粗糙参差的脚趾甲、脸上的胡茬和体毛都纤毫毕现。在大小比例的问题上，穆克时有游戏玩味之举。《死去的爸爸》中人物尺寸被缩小，《孕妇》（2002）则与之相反，呈现的是一个体形巨大的裸体孕妇将双手举过头顶。穆克挪用了古典艺术中完美人体的概念，其意图是表现人类生命形式的脆弱性。CK



1988	1988	1997	2004	2006	2007
汉森建构真人大小的雕像《奎妮：作品2号》，主要材料为多色铸铜。	克勒兹脊髓出现血凝块症状，导致瘫痪，必须靠轮椅度过余生。	穆克的《死去的爸爸》在伦敦皇家学院引起轰动，此作以硅胶与亚克力浇铸而成。	弗莱克获得康涅狄格州美术学院莱姆学会颁发的荣誉博士学位。	佩特森绘制《尘归尘》（见538页），这幅肖像描绘了一个蜷缩在墙边的无家可归者。	海尔文的个展“战争的灾难”旨在表达对弗朗西斯科·德·戈雅的敬意与追怀。

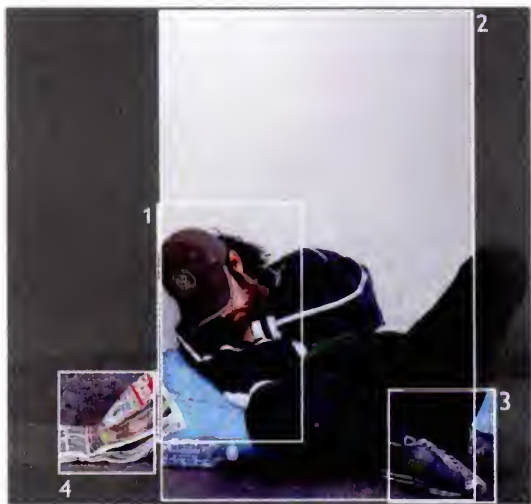
《尘归尘》 2006

作者：丹尼斯·佩特森 生于1944



材料：布上丙烯与油彩
尺寸：101.5 cm × 101.5 cm
作者本人收藏

图像局部示意



美国极端写实主义画家丹尼斯·佩特森选择一个流浪街头的男子作为《尘归尘》（*Dust to Dust*）的题材主体。画作标题源自宗教。“尘归尘，土归土”是《圣经》（《创世记》第三章19节）一段话中的部分，被收录于《公众通用祈祷书》，并经常在葬礼上使用。这幅画暗含的意思是画中人已然濒死，或者可能已经死去。他躺在公众眼前，但无人想了解或在乎他是否已死。社会对无家可归者的漠视便是如此地昭然若揭。

佩特森的这件作品是在申明：一个地位微不足道、挣扎于社会最底层的人与任何有着显赫头衔的大人物或名流巨星相比，他的肖像也同样值得一画。而且，更重要的是，他作为人类一员的存在应当得到外界的认知。不过，此作没有任何肤浅或愚鲁的意图——通过画面获取同情。画面光线低调，几乎完全中性，场景发生的氛围如同医院般冷淡静默。画作本身以精确的细节呈现，但与此形成对比的是，构图中还有着寂灭的大片空白，引人注目。画布的上半部分描绘有一堵空寂的白色墙壁，更强调了墙边人物的卑贱地位。佩特森是在呼吁观众对不幸落魄潦倒的社会成员加以关注、做出反应。CK



1 耶稣的特征

人物主体的大胡子和长长的、散乱的头发让人想起历史上很多描绘耶稣基督形象的艺术作品。人物面庞大部分不可见，但他明显因饥饿而憔悴枯瘦。佩特森使用的色彩淡薄平和，对于蓝色的选择也是有意为之，因为在宗教作品的艺术传统中蓝色常用于表现神界。无家可归者后半生在世的很多时刻不得不忍受他人的厌憎敌视或轻蔑漠视，这与耶稣所遭遇的苦难有相似之处。



2 容易受到攻击的脆弱姿势

此画构图仿佛很随意，如同路人无意中拍下的一张照片，让观众觉得很平常，甚至有亲切感，但画面中也刻意回避了任何的情绪表达。画家自己解释道：“这是将观众直接带入某种场景，让他们感到身临其境的一种新手段……我愿意不断地听到人们说他们觉得简直可以去碰碰这个流浪汉（而且人们在参观时，实际上也真的试图去触碰这个画中人物）。但我发现这也令人困惑，因为在现实中，面对这样的露宿街头者，没有人愿意去碰一碰。”



3 跑鞋

佩特森此画的主人公是一个无家可归者，长期流浪街头，但他脚上穿的跑鞋商标很显眼，一望便知是耐克的标识。佩特森的作品经常涉及到广告，意在指出广告无形中带给民众个体一种压力和心理暗示，让人们做出趋同选择，成为消费主义的参与者。



4 报纸

《星报》是一份花边小报，每日一期。这里的头版头条是一个胸部半裸、衣衫不整的女人，标题“我要杀掉我家的四个孩子”很惊悚，报道的是一个谋害家人的父亲。而画中躺倒在街头的这个男人无亲无故，更没有自己的家庭，这让小报头条新闻中的悲剧显得越发地讽刺和令人心寒。

1944—1967

佩特森生于纽约，其祖父亦为画家，曾师从克劳德·莫奈（1840—1926），并参与过伦勃朗画作的修复。从祖父那里学到了欧洲古典大师的绘图与绘画技法。

1968—1979

佩特森在纽约的霍夫斯特拉大学获得艺术学士学位，并为博物馆修复了众多16和17世纪的绘画。随后加盟一些影像工作室与广告公司，绘制商业作品，同时也保留着自己的画室。1973年，成为首批在纽约崭露头角的照相写实主义画家之一。

1980—2000

1980年左右，他关闭自己的画室，也停止参加各类艺术展出，只致力于挣钱养活家人。2000年又重回画坛，全职创作。

2001—2006

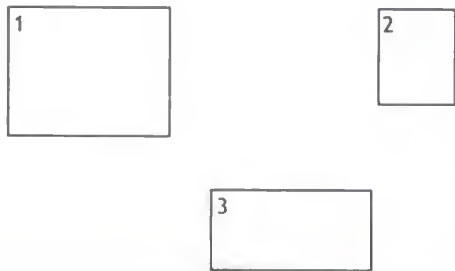
以图像视觉符号论的哲学原理为基础，佩特森将极端写实主义从照相写实主义中区分出来。他创作的重要主题绘画分为四个系列：《不要流泪》、《墙》、《行走纽约》和《光之狂欢》。《尘归尘》是其标志性作品系列《墙》当中的第一幅绘画。他看到摄影师休·黑尔（Hugh Hill，生于1964）拍摄的一个场景，很受吸引，然后便开始创作此作。黑尔对失去发言权的社会边缘群体全力关注，让佩特森颇受启迪，耗时两年完成《墙》系列。

为社会冲突立像

《不要流泪》（2006，见下图）是佩特森聚焦种族灭绝、痛苦和艰难生存的系列绘画之一。此画描绘了来自苏丹达尔富尔的一个难民。佩特森对描绘因地区冲突而引致的人类苦难有着强烈兴趣。这种倾向可能源于这样一个事实：20世纪初，奥斯曼帝国统治期间，为逃避针对亚美尼亚人的种族屠杀，他的亚美尼亚曾祖母逃亡至美国。受到摄影记者的作品启发，佩特森充分利用自己的极端写实主义绘画技能，在其作品中呈现的细节甚至比给他提供素材来源的照片更为翔实。他对每张照片的图像都加以局部的增减，因此改变了原始影像的构图。此外，他在绘画中添加和强调精微细节，并改变原照片的色彩方案。《不要流泪》中，他特意精心细致地将人物的头发略微拉直，甚至在这位妇女面部添加了更多皱纹，如此改动的意图是让她的苦难更具普遍意义。



澳洲土著艺术



- 1 《灌木野火梦》（1982）
作者：克利福德·珀塞姆·塔帕雅里
材料：布上合成聚合物颜料
尺寸：82 cm × 102.5 cm
藏于澳大利亚阿德莱德南澳洲艺术馆
- 2 《水梦》（1974）
作者：强尼·瓦伦库拉·图普如拉
材料：布上合成聚合物颜料
尺寸：77 cm × 55.5 cm
藏于澳大利亚阿德莱德南澳洲艺术馆
- 3 《布迦特伊—利萨代尔乡村》（1986）
作者：罗孚·托马斯·尤拉玛
材料：布上天然土矿物颜料与灌木树胶
尺寸：90 cm × 180 cm
私人藏品

* 图拉为帕普尼亚附近的一座小山名。

当代的澳洲土著艺术仍在继续沿用可远溯至冰河世纪的符号图像与风格元素，因此澳洲堪称拥有世界上最长久的连续性艺术传统。从欧洲人侵入并定居澳洲开始，艺术便已成为土著民族与现代世界沟通的主要途径，土著艺术也最终成为现代世界的一部分。及至20世纪中叶，在偏居于世界一隅的澳洲兴起了两次重要的艺术运动：一次由澳大利亚北部阿纳姆地的几所学校发起，另一次则出现于澳大利亚中部，由赫曼斯堡的路德教会信徒团体发动。后者的水彩画风景曾作为当代美术展出，但直到20世纪80年代晚期，土著艺术才被完全接纳为当代艺术不可或缺的一部分。而这种转折在很大程度上要归因于中澳大利亚帕普尼亚发生的一场丙烯颜料绘画新艺术运动所带来的冲击和影响。

澳洲这一最成功的艺术运动发生于20世纪后半叶，帕普尼亚是运动的中心。运动的主要人物来自品茶毗部落族群，他们的艺术想象、技法和创作能量赋予这场运动以热情活力。同样重要的还有成长于帕普尼亚附近赫曼斯堡教区的艺术家所具有的美术知识。1971年，这些土著开始跟随艺术导师杰弗里·巴顿（1940—2003）进行绘画实践。巴顿向他们介绍了丙烯颜料画，并鼓励他们以自己的传统来作画。1972年，帕普尼亚图拉艺术家权益合作社*成立。当时加入的有大约二十五名画家。他们迅速对土著艺术进行了一系列的风格创新。创新的动力主要源自形式上的问题，

大事记

1960	1971	1972	1976	1979	1981
行政规划居住区在帕普尼亚建立，随后几年间，品茶毗族和其他部落族群被迁至此地居住。	巴顿到帕普尼亚任职。他激励土著艺术家以传统风格作画。并在爱丽丝斯普林斯成功售出作品。	帕普尼亚图拉艺术家权益合作社成立。	澳大利亚总督签署颁布《土著土地权益（北部地区）法案》，澳洲的土著族群拥有了全国一半的土地。	来自阿纳姆地、以树皮画形式呈现的土著艺术首次入围悉尼双年展。	澳大利亚当代艺术双年展“视角”首度开展，出自帕普尼亚图拉的三件布上丙烯画大幅作品入围展览。

因为要将部落活动仪式现场和身体装饰图纹转移到画布上，要将局限于小范围内的土著文化呈现给社会大众，必然会遭遇到困难。强尼·瓦伦库拉·图普如拉（约1925—2001）探索出一种诗意的分层点彩技法，正如他的《水梦》（见右图）所示。《水梦》当年影响尤其深广，塔帕雅里两兄弟蒂姆·鲁拉（约1929—1984）和克利福德·珀塞姆（1932—2002）的大型地图状图案设计也是如此。《灌木野火梦》（见左图）突出体现了克利福德·珀塞姆那优雅精致的点彩技法。

尽管土著艺术在20世纪70年代获得的商业成功很有限，但情况在20世纪80年代有了改变。非土著艺术家、收藏家和美术馆经理人都为当代“后观念”艺术与帕普尼亚图拉绘画之间的姻亲同类关系而兴奋，因此开始买进土著艺术作品。与此同时，很多品茶毗画家重新居住到沙漠深处，将他们的美学观念传播给其他族群的亲朋。受帕普尼亚图拉艺术合作社成功先例的启发，沙漠土著族群也建立起自己的艺术中心。对沙漠部族绘画前所未有的需求提升了土著画家的知名度与身价。西澳金伯利地区画家罗孚·托马斯（约1926—1998）与恩玛泰雷族艺术家艾米莉·凯姆·肯瓦雷耶（约1910—1996）的几件作品由此在拍卖中拍出了高价，其中包括托马斯的《布迦特伊—利萨代尔乡村》（见下图），此画描绘了一场飓风在北澳达尔文造成的毁灭性破坏。阿纳姆地的艺术家，比如约翰·毛乌恩尤尔（生于1952）与古鲁姆布·于奴平古（生于1945），也开始在当代艺术世界赢得重大关注，有些女性也得以跻身重要艺术家的行列。而且，最有意义的是，沙漠土著艺术的成功激励了那些身居城市的艺术家。20世纪90年代，土著艺术以其自身实力成为一种潮流运动，其中的部分人已晋身澳大利亚当今最成功的艺术家之列。

众多土著艺术中心之间的竞争、艺术家们在当代西方艺术中日益增加的曝光率以及发展个人事业的需求，都激发了重大的艺术创新。帕普尼亚图拉依旧是最强大的土著艺术中心。20世纪90年代以来，这里已经产生了一些国际抽象艺术领域最引人瞩目的作品。IM



1984	1986	1987	1989	1997	2005
迈克尔·尼尔森·塔卡马拉（Michael Nelson Tjakamarra，生于约1949）绘制《五梦》（ <i>Five Dreamings</i> ，见542页）。	悉尼双年展邀请一群重要的土著艺术家参展。	题为《梦幻》的土著艺术大型展览在纽约举办。	巴黎的“大地魔术师”展览上，沃尔皮利族的部落仪式绘画展出，赢得艺术评论界的重大关注。	强尼·瓦伦库拉·图普如拉的《卡利皮尼帕的水梦》在索斯比拍出21万美金，创下土著艺术的一项纪录。	约翰·毛乌恩尤尔的作品在巴塞尔的丁格利博物馆被列为重点展品。

《五梦》 1984

作者：迈克尔·尼尔森·塔卡马拉 生于约1949



材料：布上丙烯

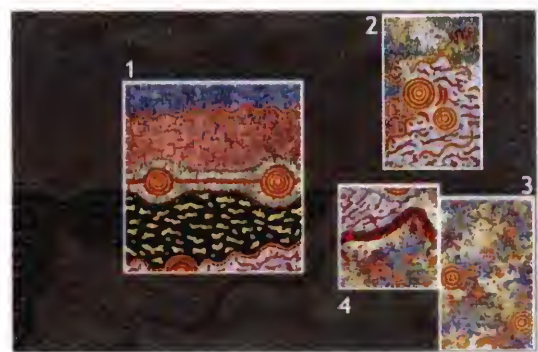
尺寸：122 cm × 182 cm

藏于澳大利亚墨尔本加布里埃尔·匹奇藏品馆

迈克尔·尼尔森·塔卡马拉是“白色凤头鹦鹉梦”化身画的典型。这一土著梦幻神话与中部澳大利亚尤恩杜姆以西的一个主要岩洞皮基伊紧密相关，而塔卡马拉正是生于此地。《五梦》也参照了皮基伊周边一带所流传的其他梦幻神话。这些梦幻神迹由世界初创时先祖人类在迁徙途中辑录创制。与梦幻相关的故事描述了部族聚居地域的特征和当地出生的部落名人。土著们认为部落先祖化身于他们所创造的梦幻，让梦幻神迹中的所有事物至今还生命勃发。现代土著绘画运动中的图纹来自于祭典仪式，仪式中所用的图纹意在唤起对于族群先祖的记忆。因此这些绘画具有史志特质，记录了部族生活地域和部落成员以及他们的创造和生命力量。

塔卡马拉是在加入帕普尼亚图拉合作社、开始其专业艺术生涯后的第二年画的《五梦》，其时他正在探索一种个性化但同时又具有可识别共性特征的西澳沙漠绘画风格。他采用特色鲜明的一系列色彩，并借鉴早期帕普尼亚图拉艺术家的创新成果，将强尼·瓦伦库拉·图普如拉那富有诗意的形式和令人称道的斑纹点彩技法与塔帕雅里两兄弟——蒂姆·鲁拉和克利福德·珀塞姆——那雄心勃勃的空间排列和色调配置手法加以整合。这些艺术家们都曾绘制大型布上丙烯作品，以部落祭典仪式现场所用纹案的方式，将数个梦幻故事按精确的地志学关系组合排列在一起。塔卡马拉摒弃了这种地志学考量，按其本身形式上的清晰性和布局感觉在画布上组织配置他的梦幻故事。随后的1986年和1991年，同样是此画的主题，他还画过另外两个版本。IM

图像局部示意





1 相联通的圆形

画面被以一条线相联通的五个圆形平分为上下两部分。这些圆代表与梦幻相关的地理区位，而这个梦幻又是关于一个名为“飞蚁”的神灵生命。飞蚁是土著人一个重要的食物来源，无数飞蚁在北部领地建立起巨大蚁丘，而塔卡马拉的作品则系统地呈现了这种地貌特征。



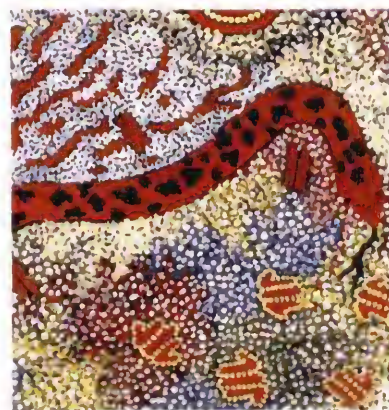
2 蜿蜒迂回的轨迹

这两个圆形代表马瓦瑞伊和扬格柯兰谷，两者都是关于名为“负鼠”的神灵梦幻中重要的地点。这个梦幻神话讲述了两个负鼠神灵生命恋爱和私奔的故事。这对负鼠恋人被迫赶到库纳雅拉伊，终被杀死。长长的蛇行曲线代表负鼠逃亡的行踪。塔卡马拉年少时，曾看过族人举行与这一神灵梦幻相关的重要典礼。



3 动物的印迹

这三个圆形与米鲁瓦里相关，米鲁瓦里又是“雨”梦幻中的相关地点。这些圆形也可能指涉库纳雅拉伊举行过的成年礼或入教仪式。圆形之间的区域中，是动物的爪印。这可能是指一个名为“岩石小袋鼠”的神灵生命，或者名为“两个袋鼠人”的神灵，或者是兼指二者。关于神灵生命“两个袋鼠人”的梦幻神迹画是西澳沙漠地区流传最广的神迹符号图案之一。



4 蛇

彩虹蛇瓦纳雅拉与伊尔柯迪的一处沙漠泉眼有关。这个梦幻中，两条彩虹蛇以巨大的旋涡流般的形态向上升腾，然后又潜入伊尔柯迪的地下。伊尔柯迪这一地域也与岩石小袋鼠梦幻、飞蚁梦幻和水梦幻相关联。

作者传略

约1949—1982

塔卡马拉的父亲是一个势力强大的沃尔皮利族头领和巫医。塔卡马拉在丛林中长大，在沃尔皮利的祭典仪式活动和绘画传统中接受训练。1976年，他结婚并移居帕普尼亚。

1983—1987

帕普尼亚图拉艺术家合作社于1983年接纳塔卡马拉为画家成员。1984年，他的《三梦》赢得首届“全国土著艺术奖”。1986年，他的《五梦》和其他两幅作品成为首批入选悉尼双年展的西澳沙漠土著绘画。1987年，纽约举办题为“梦幻”的土著艺术大型展览，《五梦》被印在展品目录的封面上。

1988至今

壁画般大小的塔卡马拉作品《负鼠梦》于1988年被永久安装在悉尼歌剧院。堪培拉新国会大厦的启用典礼上，他为前院设计的马赛克画被广泛报道。1989年，塔卡马拉入围一个杰出艺术家榜单，其中包括安迪·沃霍尔、罗伯特·劳森伯格、弗兰克·斯特拉和罗伊·利希滕斯坦。这些人都应邀为宝马公司的“艺术汽车项目”提供设计创意。因其对艺术所作出的贡献，塔卡马拉于1993年获得“澳大利亚骑士勋章”。2001年，他开始与伊曼茨·提勒斯（Imants Tillers，见下方附加信息板块）合作，共同完成了数件作品。

艺术上的挪用抄袭

《五梦》在土著原生状态与当代艺术样式之间达到优雅细致的平衡，由此在20世纪80年代经常被复制和展出。澳大利亚最知名的后现代艺术家伊曼茨·提勒斯（生于1950）在其《九枪》（1985，见下图）中抄袭了《五梦》，这更是让《五梦》赢得世界性的关注。1986年的悉尼双年展上，《九枪》与《五梦》同台展出，引发极大的争议。对于土著艺术的地位，艺术世界原本就已日益焦虑，这次事件更是火上浇油。人们的争辩聚焦于提勒斯的挪用抄袭是否合情合理，但这次抄袭无意中助推了土著艺术被接纳为当代艺术的进程，这也对塔卡马拉作为一名当代艺术家的事业有所裨益。之所以有这样的正面结果，《艺术的现状》（1987）功不可没。这是一部在国际范围内发行的英国电影和专著，其中将《五梦》和《九枪》单独列出来，放在日渐清晰的当代艺术全球化的语境背景中进行延伸扩展分析。



新表现主义



抽象艺术在20世纪60年代式微之后，艺术环境日益多样化，在材料和形式方面兼收并蓄，各种艺术表现策略都竞相博取观众的关注，绘画这种常规形式由此失宠。不过，20世纪70年代晚期，随着新表现主义运动的兴起，绘画又重现江湖。新表现主义作品以紧张强烈——通常还带有狂暴意味——的主题为特色，另一典型特征是画幅很大，画家们以一种有意为之的粗狂方式在画面上快速着色。他们还经常在作品中添加和嵌入其他材料，让之前绘制出的图像难以辨认识别。这种技法促使艺术评论家将某些新表现主义绘画命名为“恶画”（Bad Painting）。此概念不仅是指用来指称那些被特意画成“恶”或粗暴的感官印象以增强情绪力量的作品，同时也确实是在批评指斥那些根本就是一团混乱色彩的劣作。

美国画家朱利安·施纳贝尔（生于1951）寻求以一种火焰般热烈鲜亮的、指示明确的夸张风格来表达自己的、这些大型的象征隐喻绘画常常以破裂的陶瓷碎片来加以点缀装饰，《布拉格学生》（见上图）便是一例。此画的构图与传统的三联画类似，施纳贝尔以耶稣受难十字架的形式对宗教意象加以运用。不过，粗糙和凹凸不平的图像表面打破了传统绘画的二维平面形态，拒绝给这个后现代世界带来任何精神上的平静抚慰，而这也同时阐明了绘画仍然是一种有意味的艺术形式。德国人乔治·巴塞利兹（生于1938）的绘画通常令人惊悚不安，比如《三条腿的裸体》（见右页上图）。自1969年起，他开始绘制那些上下颠倒的肖像、风景和人

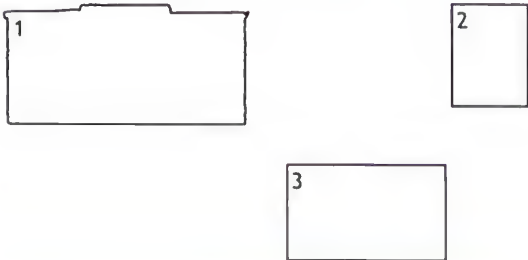
大事记

1977	1978	1979	1980	1980	1981
一群德国艺术家于柏林成立“莫瑞兹广场的画廊”，“野蛮青年”即源自此团体。	“跨先锋派”一词被用来定义意大利新表现主义画家的作品，其中包括桑德罗·齐亚（生于1946）和弗朗西斯科·克莱门特（生于1952）。	施纳贝尔创作《环航屎海》，此为其整合嵌入陶瓷碎片的系列作品之一。	基弗和巴塞利兹参展“新野兽派——野蛮青年”画展，展览在德国亚琛的路德维希公众新美术馆举办。	巴塞利兹与基弗参展威尼斯双年展，其包含纳粹万字符的反讽作品引发争议。	“绘画新精神”展览于伦敦皇家学院开幕，展览提升了新表现主义的国际视野和艺术界对绘画的持续关注。

物。他说那是“将艺术表现形式从内容中解放出来的最佳途径”。在那些令人迷乱的画面中，他采用了传统的立体厚涂油画浅浮雕的手法，在图像上重复厚涂，营造出一种力量充沛的粗糙表面。他的作品影响了20世纪80年代德国的新表现主义后进画家。这些年轻人被称为“野蛮青年”，其中就包括约尔格·伊门多夫（1945—2007）。他的作品中以象征东西德之间紧张关系的系列绘画《德国咖啡馆》（1977—1984，见546页）最为知名。

新表现主义画家还利用各自的作品表现出一种似是而非的国家或民族气质特征。比如美国人施纳贝尔的创作被贴上狂放躁动的标签，而他的欧洲同行的画作则被认为更具内省和沉思的气质。不过，这些有关民族性格区分的观念只是老套陈规，新表现主义的成员们在创作中实际上非常自由，各种各样的人物、历史和神话题材资源都照用不误。比如苏格兰艺术家斯蒂文·坎贝尔（1953—2007）汲取利用的题材来源就相当宽泛，他的绘画以华丽繁复、经常是近于巴洛克的风格而著称。德国画家安塞姆·基弗（1945）的早期作品着重探讨日耳曼文化，但从20世纪80年代起，受宗教历史绘画传统的启迪，他拓展自己的创作主题，绘制了一些圣经题材作品，比如《红海》（见下图）。对于影像中个人的、涉及自我人生历程或情感的因素，新表现主义艺术家并不加以压抑回避。比如，宝拉·瑞戈（生于1935）在诸如《白雪公主把玩父亲的战利品》（1995）之类的画作中就涉及了她的童年回忆，占据其作品画面的经常是一些在心理上令人搅扰不安的非常态人物。

及至20世纪80年代中期，催生新表现主义的内在动能已然衰退，但这一流派的艺术家的热情活力去追求他们的美术理念，也正是这种热情活力曾经让新表现主义的具象隐喻绘画成为艺术评论的焦点。CS



- 1 《布拉格学生》（1983）
作者：朱利安·施纳贝尔
材料：木板上油彩、盘子、兽角与邦多油灰
尺寸：294.5 cm x 579 cm
藏于美国纽约所罗门·R.古根海姆博物馆
- 2 《三条腿的裸体》（1977）
作者：乔治·巴塞利兹
材料：亚麻油毡上重复厚涂浅浮雕
尺寸：202 cm x 151 cm
藏于德国汉堡市立美术馆
- 3 《红海》（1984—1985）
作者：安塞姆·基弗
材料：布上油彩、铅、木刻、照片和虫胶
尺寸：279 cm x 425 cm
藏于美国纽约现代艺术博物馆

1981	1981—1982	1982	1982	1983	1988
法国的新表现主义团体“自由图像”成立，发起人包括罗伯特·康巴斯（生于1957）和艾尔维·迪·罗萨（生于1959）。	克莱门特创作其首批大幅油画《十四个车站》，此系列共十二幅作品，1983年于伦敦的白教堂艺术画廊展出。	柏林马丁—格罗皮乌斯美术馆举办的“时代热潮”展览高调推进艺术向绘画回归，展品为施纳贝尔、巴塞利兹、齐亚和克莱门特的作品。	坎贝尔领衔苏格兰艺术协会的“苏格兰艺术展”，他领军的“新格拉斯哥小伙子”团体以大尺幅具象隐喻绘画而知名。	基弗绘制《命运三女神诺伦》。他共画有几幅作品，试图检视与阿道夫·希特勒（1889—1945）有关的建筑工程，此为其中之一。	新表现主义团体中最年轻的艺术家之一——美国人吉恩—迈克尔·巴斯奎特（1960—1988）因过量吸食海洛因而离世。

《德国咖啡馆（上升、颤抖、后退）》 1984

作者：约尔格·伊门多夫 1945—2007



材料：布上油画

尺寸：285 cm × 330 cm

藏于英国伦敦萨奇美术馆



图像局部示意



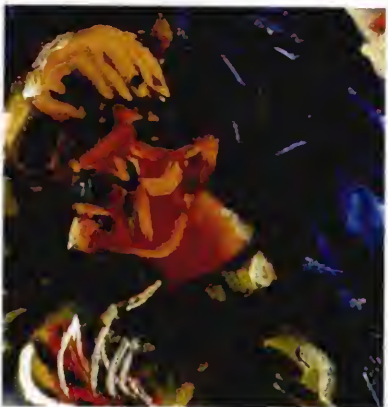
约尔格·伊门多夫的艺术生涯始于1963年，时为新达达派，于德国杜塞尔多夫的艺术学院师从行为艺术家、雕塑家兼艺术理论家约瑟夫·博伊斯（1921—1986）。今日，伊门多夫最为人称道之处便是他的《德国咖啡馆》系列绘画。该系列的创作始于1977年，一直延续至20世纪80年代。这些画作表现了东西德统一前混乱和耽于偏执猜疑的社会心态。

在印象派（见316页）作品中，咖啡馆已经是一个重复出现的主题意象。印象派以此题材为载体，来描绘社会动态。伊门多夫的“德国咖啡馆”构思聚焦于东西德边界上的一家虚构的夜店。画家之所以钟情于咖啡馆这一构想，是因为这种场景可以让他在该系列的每部作品中将社会评论、个人身世、真实历史和虚妄传说融汇交织，而这些元素对他的影像构成都不可或缺。在《德国咖啡馆（上升、颤抖、后退）》中，画家将取自一系列迥然相异来源的意象机智灵动地整合在一起，意在营造一个包罗万象、令人眼花缭乱的生动场景。整个场面变幻莫测，没有任何单一的视线聚焦点。伊门多夫在此作中将清晰可辨的和半清晰的影像形式混搭为一体，引发出一种杂沓的不和谐音。这些影像不一而足，有画家本人，也有勃兰登堡门上的马匹雕塑，甚至还有一个神情完全迷乱困惑的希特勒在场。CS



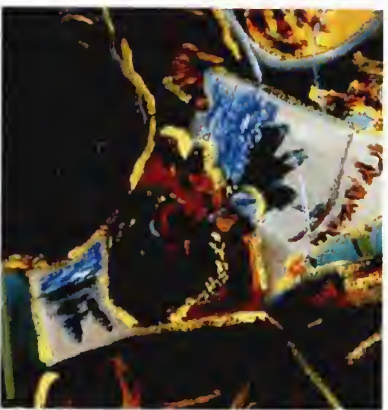
1 多重视角

常规的透视处理通常是围绕一个单一的没影点来组织图像空间，但此画的透视手段打破惯例。虽然有一系列向后退减的斜线从画面右下角开始，但并没有延伸交汇到一个结集点。画面整个构图随处表现出一种对立和不协调的特质，表明这些透视线条只不过是某种形式的平面，被安置于一个精心设计、交错缠结的多重空间场景中。



2 希特勒肖像

伊门多夫将易于刺激观众神经的阿道夫·希特勒形象组合在画面中，意在正视和探讨德国近现代历史事实，而这正是很多德国人仍然不愿公开承认的。除伊门多夫之外，还有许多德国艺术家也时常提示自己的同胞去反思纳粹暴政带来的后果。



3 自画像

伊门多夫作品中的自画像通常上下颠倒，而且是被置于画面中心点，其他景物和人物由此点向外围辐射扩散。他以此方式复活和更新了文艺复兴绘画的一个传统。他描绘自己，让自己与整体场景构成共谋关系。



4 马匹

这些马匹代表罗马神话中胜利女神维多利亚的马，勃兰登堡门顶部的雕塑便是胜利女神驭马驱驰，此门至今仍是德意志民族一个鲜明有力的象征。伊门多夫将马匹画成翻滚跌落的形态，是预言了柏林墙的倒塌和德国的重新统一。绘制此画的五年之后，预言成真。翻倒的马匹拖曳着一片冰块，冰块象征着当时东德与西德之间冰封对立的关系。

作者传略

1963—1966

伊门多夫于杜塞尔多夫艺术学院研修舞台设计，后成为约瑟夫·博伊斯的学生。1966年，他创作了几幅描绘婴幼儿的绘画，直接预示其后来一系列着重于政治鼓动的行为艺术创作。那些行为表演都冠以同一个主题“李德尔”（Lidl），此为拟声词，是模仿幼儿发出的声音。

1967—1980

伊门多夫在杜塞尔多夫一所中学执教艺术。1976年与艺术家A.R.彭克（生于1939）结识，两人后来有合作。此期间，伊门多夫开始其《德国咖啡馆》系列绘画。

1981—1994

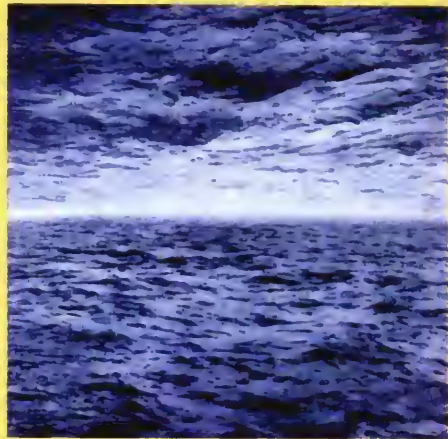
1982和1983年，他于汉堡艺术学院担任客座讲师，后又执教于科隆的工艺学院。1989年，被任命为法兰克福施塔德艺术学院教授。1994年，为萨尔茨堡音乐节上演的斯特拉文斯基的歌剧《浪子生涯》设计了舞台布景与服装。

1995—2007

伊门多夫于1996年担任杜塞尔多夫州立艺术学院教授。1997年被检出患一种生理消耗疾病——肌萎缩性脊髓侧索硬化症。1998年获“德意志联邦共和国功勋勋章”。2007年于杜塞尔多夫辞世。

战后德国绘画

20世纪60年代初期，伊门多夫求学于杜塞尔多夫艺术学院。他和他的同学其时都被一个问题深深困扰：他们这一代搞艺术的到底还要不要绘画？伊门多夫的老师约瑟夫·博伊斯则支持其同时代很多人所抱有的观点，也即绘画这种艺术媒介已经不足为训。不过，在学院训练结束之后，伊门多夫与其他一些人选择向绘画回归。在伊门多夫这里，颜料油彩的运用与德国表现主义的一种新变体形式有了关联。他这一代的其他艺术家也通过绘画来触及不同的主旨和论题。比如，格哈德·李希特（生于1932）的照相式绘画——以《海景》（1970，见下图）为例——就直接探讨了绘画与摄影之间相互包蕴的关系。另一位艺术家西格玛·珀尔柯（生于1941）则兼收并蓄，将汲取自各种不同来源的图像组合在其画布上，对身边世界做出一种后现代的、芜杂汇集的描述和探究。



1963年，李希特与珀尔柯以及康拉德·卢埃格（1939）一起，成立了“资本主义现实主义”团体。

数码艺术

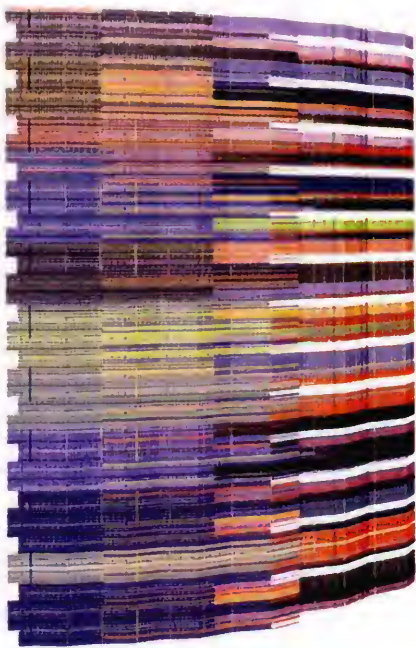


20世纪80年代，一些电脑工程师开始使用数码艺术先驱哈罗德·科恩（生于1928）所发明的“艾伦”绘画程序，随之便有人杜撰出了“数码艺术”这一概念。科恩的程序最初只能制作手绘的黑白绘图，比如他画的米罗风格的《无题电脑画》（1982）。他稍后又修订了程序，使其能够进行彩色绘画。如今，数码艺术也包括以数码手段编辑的录像和电脑制作的动画，但这个概念更多时候是指纯粹用电脑创作的艺术作品、用电脑操控和设计的照片，以及完全着眼于互联网的艺术创作。

数码科技使用更容易、更便利、成本也更低之后，那些已然功成名就的艺术界名流也开始运用数码技术。波普艺术家（见484页）理查德·汉密尔顿（1922—2011）用“宽泰绘画工具箱”程序系统重新制作他的拼贴作品《是什么让今日居家如此不同，如此富于魅力？》（1956），以此来映照当代现实；再制作的数码版成品题为《是什么让今日居家如此不同？》（1992），是用扫描图像和数码相片创作而成。

20世纪90年代，德国摄影师托马斯·儒夫（生于1958）曾名噪一时，他以数码手段将其肖像和室内场景照片进行修饰，表现出一种绘画般的、有时候还故意模糊化的效果。21世纪早期，他又创作了一些色彩狂放野性而又模糊融合的影像，比如《底层：作品15号I》（见右页图）——这是经电脑制作合成再喷墨印制出的系列作品之一。

加拿大人杰夫·沃尔（生于1946）和德国人安德里亚斯·古尔斯基（生于1955）等艺术家则将其摄影作品加以数码处理，创造出一种看上去以假乱真的虚幻影像。古尔斯基的《莱茵河：作品2号》（见左页上



大事记

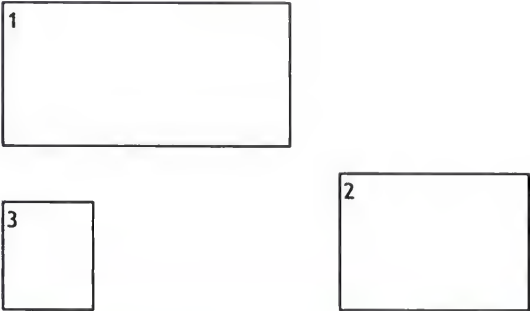
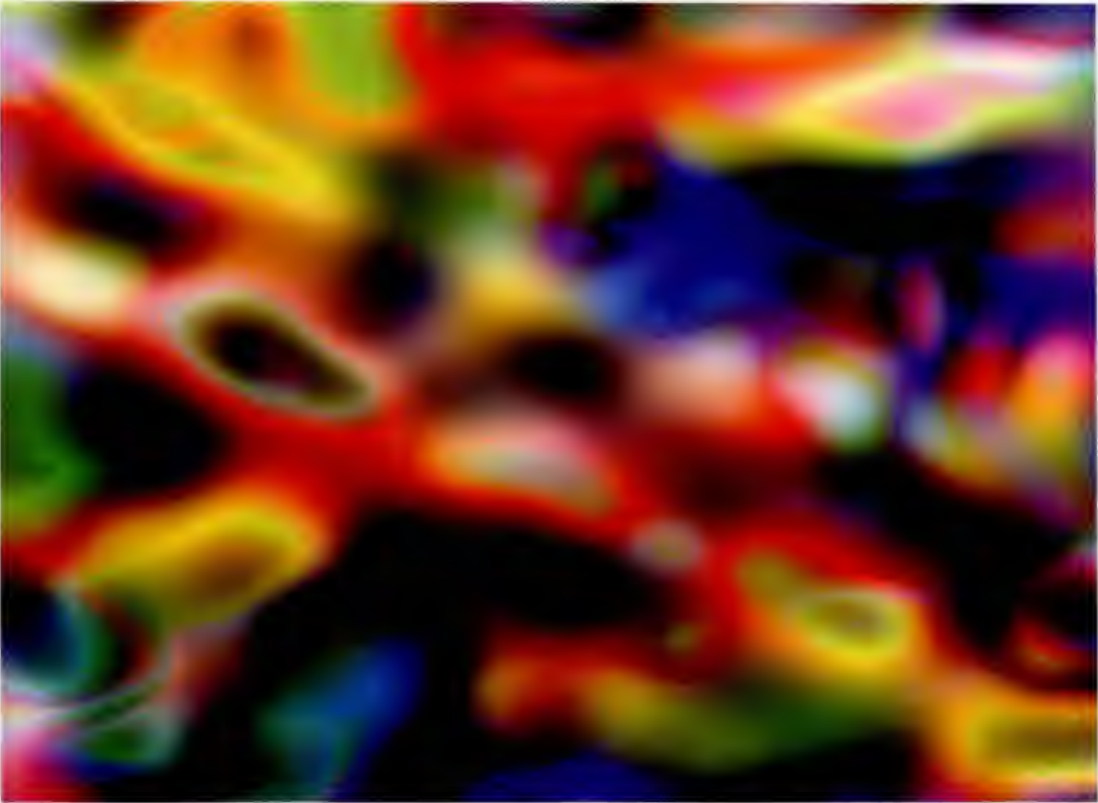
1965	1971	1971	1984	1985	1985—1986
电脑创作的图像展览最初于纽约和德国的斯图加特举办。	赫伯特·W.弗兰柯（Herbert W. Franke，生于1927）出版具有创始意义的专著《计算机制图——电脑艺术》。	曼弗雷德·摩尔（Manfred Mohr，生于1938）于巴黎举办世界上首场电脑艺术个展。	沃尔于伦敦的当代艺术学会举办其首次个展。	威尔逊出版《用电脑绘画》。	安迪·沃霍尔（1928—1987）用“女友”牌计算机创作了一幅自画像和“金发女郎”乐队主唱黛比·哈里的肖像。

图)是其豪放壮阔作品的典型,色彩生动明亮的合成图像被放大到巨型尺幅。原始照片里的工业建筑被作者用数码手段移除,画面中的莱茵河因此显得沉静、忧郁而浪漫——但也显然是人为效果。

有些艺术家完全用数码工具进行创作。随着新科技的持续涌现,美国人马克·威尔逊(生于1943)的作品也不断演进。他的初期创作是用钢笔绘图仪完成,而后转为激光打印,再后来则是喷墨打印。他的后期作品中,盈溢于画面的都是几何图形和丰富强烈的色彩,《PSC31》(见左页下图)便是一例。

另外有些艺术家选择在网络上创作。这一领域的两位先驱者——荷兰人琼·赫姆斯科克(生于1968)和比利时人德克·派兹曼斯(生于1965)于20世纪90年代中期组成“朱迪”艺术组合。他们的作品,比如<http://globalmove.us/>(2008)和<http://g33con.com/>(2009),都显得粗野冷酷、玩世不恭,几乎是那种玩票性质的“游击队艺术”,其中充满玩闹般的动画、谐谑机智而不断变化的网站链接地址与滑稽的图像,而其批判的矛头无所不指,从软件产业到资本主义都不放过。

法国的互联网艺术家克里斯多夫·布鲁诺(生于1964)致力于探讨与语言相关的问题。为创作《谷歌广告词条即兴曲》(2002),他付费给谷歌搜索引擎,买下一些关键词的广告链接,人们一旦搜索这些关键词,就可以在页面右侧看到他写的荒诞诗歌以广告词条链接的形式出现。在布鲁诺开始这种诗歌“即兴创作”的第一天,谷歌便删除了他的广告词条显示,但他在<http://www.literature.com/adwords/>(2002)这个网页上记录了此次艺术实验。对艺术家们而言,互联网是目前最强大且最具互动效能的艺术工具。**CK**



- 1 《莱茵河：作品2号》(1999)
作者：安德里亚斯·古尔斯基
材料：数码全彩合剂冲印(c-print)/迪亚塞克(diasc)法(将图像移印至丙烯片材上)
尺寸：208 cm × 387 cm
藏于美国纽约现代艺术博物馆
- 2 《底层：作品15号I》(2003)
作者：托马斯·儒夫
材料：数码全彩冲印
尺寸：186 cm × 247 cm
藏于美国纽约大卫·兹威纳画廊
- 3 《PSC31》(2003)
作者：马克·威尔逊
材料：纸上喷墨
尺寸：119 cm × 89 cm
藏于英国伦敦维多利亚与艾伯特博物馆

1993	1993	1995	1997	2002	2007
沃尔以《一阵狂风(仿葛饰北斋)》(见550页)重新诠释了葛饰北斋的木刻水印画。	第一届数码沙龙在纽约举办,后成为数码艺术每年一度的活动。	赫姆斯科克与派兹曼斯建立朱迪组合,开始创作基于互联网的作品。	儒夫从使用传统相机创作转向数码摄影。	布鲁诺策划《谷歌广告词条即兴曲》,让网民介入数码艺术的一个互动实验。	古尔斯基的《99分钱:双联画作品II号》在伦敦以170万英镑(合330万美金)售出,创下摄影作品价格新纪录。

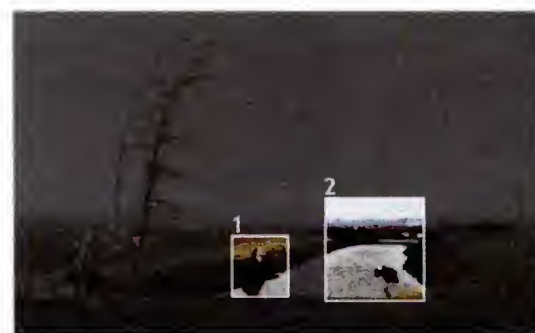
《一阵狂风（仿葛饰北斋）》 1993

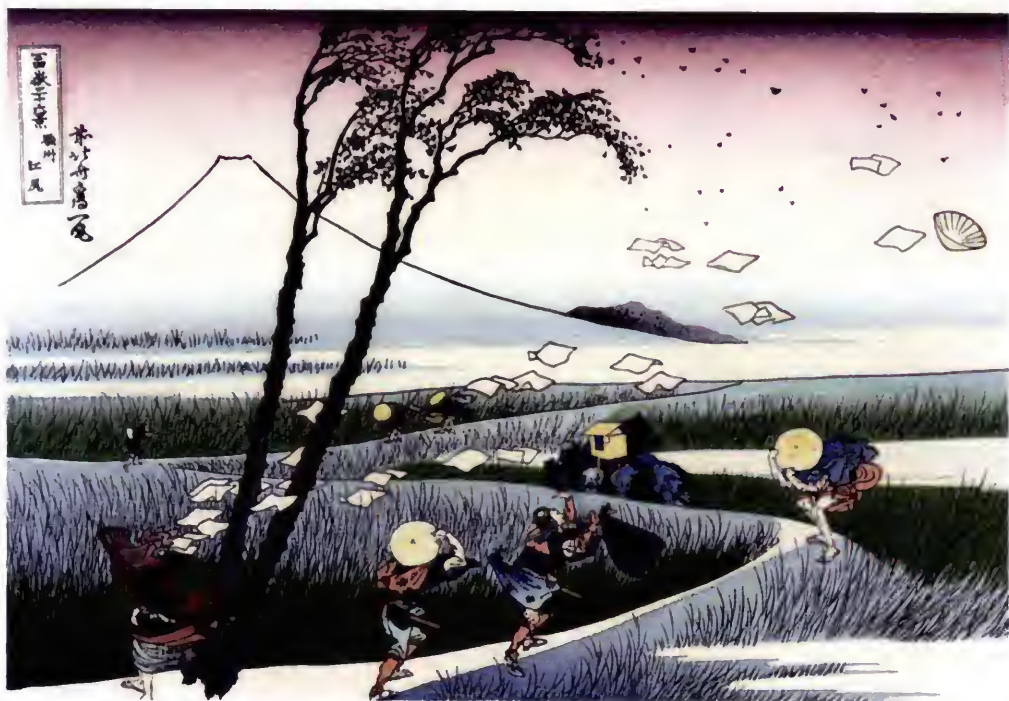
作者：杰夫·沃尔 生于1946



材料：摄影正片和灯光显示箱
尺寸：229 cm × 377 cm × 34 cm
藏于英国伦敦泰德艺术馆

图像局部示意

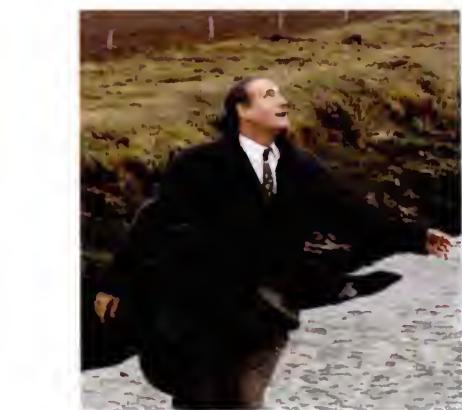




▲ 葛饰北斋（1760—1849）为日本江户时代浮世绘艺术领军人物，《峻州江尻》（约1832）是其木刻《富岳三十六景》（约1829—1833）系列作品之一，《神奈川巨浪》（约1831，见292页）亦出自此系列。

在这一数码合成的蒙太奇作品中，为了营造出仿佛是在记录一场真实事件的印象，加拿大摄影师杰夫·沃尔动用了表演者、服装和场景道具。他的创作与依赖于瞬时抓拍的街拍正好相反，因为沃尔一般是通过多次拍摄来不断地调整重构当代的日常生活场景。他对经典绘画的重新诠释也是如此操作。《一阵狂风（仿葛饰北斋）》是用摄影来重新演绎葛饰北斋木刻水印《峻州江尻》（见上图）的主题。

与安塞尔·亚当斯（1902—1984）之类完全摒弃经典美术传统的摄影师不同，沃尔对19世纪画家们所采用的技巧、构图、题材和图像比例都大为欣赏，他用最新的数码科技来为21世纪重新阐释这些经典。他先将胶片摄影转换为数码文件，再将这些素材天衣无缝地组合为最终的影像。这一过程耗时漫长，沃尔将之与画家构建一幅画作所付出的辛劳相提并论。画家要手持画笔，在画架前长时间地精心描摹，而沃尔为完成这一剪辑复杂的作品，则耗费一年以上的拍摄了一百多张照片，然后再进行扫描和数码处理。CK



1 演出画面场景

在温哥华郊外的当代农田间，动用了演员和各种道具，摆拍一系列的静态造型之后，沃尔复现了19世纪的日本场景。他将这种相当耗费人工的创作技法称为“电影式摄影”，因为其间的过程确实与拍电影类似。



2 明亮通透的画质

沃尔这幅剪辑合成作品的中心有一条河流过，河水显得通透明亮。这种效果是通过将照片冲印为正片，再以一台灯箱来显示而达成。这一技法是20世纪70年代后期作者观察研究公车候车亭灯箱广告后借鉴采用的。

城市艺术



大概可以推论，涂鸦是现代城市艺术最初的表现形式。作为制度化、体系化的艺术世界的最新出品，涂鸦艺术出现的时间是在20世纪80年代。但涂鸦本身早在20世纪60年代末期和70年代初期便萌发于费城，那里是涂鸦先驱“玉米面包”和“酷伯爵”的活动基地。涂鸦最初成名——声名大噪或臭名远扬——则是在纽约，“塔吉183”和“斯坦153”等中坚人物构成现代涂鸦的“纽约画派”。涂鸦起初只是简单的标记涂写（将字母紧凑组合的化名涂画在任意可用的公众场所外立面上），但标记很快扩展演进为整幅图案，或曰“大作”——那些用颜料喷罐以高亮色彩完成的、视觉效果极为繁复的巨型书法状绘图，而且虽非唯一但绝对是首选的主要媒介和载体是公共交通系统，尤其是纽约的地铁。涂鸦的这一早期阶段从流行文化和动画（著名的有沃恩·伯德和罗伊·利希滕斯坦的作品）中寻找启迪和素材线索，创造了一种独特的社会和审美文化：一个着眼于视觉表现的人群集体，其唯一的喜好便是不顾法规禁令去街头绘制那些短暂存留的图像。

及至20世纪80年代初期，纽约市政当局已经被迫卷入一场所谓的“战斗”——对付肆意涂鸦的“野蛮人”，但美术馆和艺术机构此时却开始慢慢地对这种新艺术形式的潜力产生了欣赏之情。“未来2000”（Futura 2000，生于1955）和“白栋敌”（1961—1998，其作见上图）为纽约涂鸦领军成员，他们的作品给当代艺术世界带来影响和冲击，这种“喷罐艺术”热潮开始渐成气候。吉恩－迈克尔·巴斯奎特（1960—1988）和基思·哈林（1958—1990）等艺术家也是这一另类艺术群体的一部分。他们的作品展示于纽约街头、地铁和各式夜店的墙壁，最终登堂入室，在涂鸦艺术的名目下被制度化的艺术世界完全收编。哈林的都市艺术以粗放的线条、极少化的图像表现和简单的卡通化人物而见称。他艺术生涯的大部分时间都用以绘制公共场所作品。这些创作通常蕴含着强烈的社会讯息，其中最知名的是他的大壁画《疯狂毒品》（1986，见

- 1
- 2
- 3

- 1 《墓穴孩童再临，第三部分》（1980）
作者：白栋敌
材料：地铁涂鸦
位于美国纽约
- 2 与509文化中心合作创作之壁画（1998，已失窃）
原位于美国旧金山第六街与霍华德街交界处
作者：巴里·麦克吉
材料：壁画
摄影：大卫·M.艾伦
- 3 型版喷绘壁画，工作人员正清理史前洞穴画（2008）
作者：班克西
材料：壁画
位于英国伦敦里克街

大事记

1968	1971	1977	1980	1980—1984	1981
玉米面包与酷伯爵在费城开始绘制“标签”。	涂鸦“热潮”席卷全城，《纽约时报》重点介绍“塔吉183”。	在曼哈顿建筑的墙上，巴斯奎特开始其涂鸦喷绘项目“同样的老狗屎”（SAMO）。	哈林创作其标志性图像：一圈光芒环绕着的小人和奔跑的人形。	先锋派街头艺术游击团体创作系列海报作品，在纽约全城用小麦糊张贴。	华盛顿的艺术项目“街头艺术”展览突出展示了费克纳和“神奇五弗雷迪”（Fab Five Freddy）的作品。

554页)。

一旦涂鸦作为“最新玩艺儿”的身份属性消失，正统艺术界对涂鸦的兴趣也就随之衰减，但涂鸦作为一种地下艺术运动仍持续兴盛和发展。到了20世纪90年代后期，一种后涂鸦的街头艺术美学又成为人们关注的焦点。这些都市艺术新形式有着与涂鸦同样的反主流定位，但前行的艺术走向不同，而且孕育出了一些创新的技法。街头艺术首先出现于20世纪80年代中期，当时的先驱有“老鼠布莱克”（本名泽维尔·普若，生于1952）和约翰·费克纳（生于1940），而其鼎盛直到20世纪90年代末期才到来。街头艺术家们利用了异常丰富的表现媒介，比如贴纸、小麦糊张贴和模版印刷或型版喷绘。与涂鸦一样，这些作品都非法占用了公共空间，但所运用的图像却不是那种以字母为基础的表现形式。街头艺术作品通常都突出一个具象的或者基于字符的个性化“标签”，比如谢泼德·费尔雷（生于1970）发起的“服从巨人”海报运动和班克西（生于约1974）所用到的型版喷绘的老鼠形象。型版喷绘成为街头艺术最常用的技法，是由于其在制作上相对容易，而且图像清晰易辨，班克西作品（见下图）所体现出的体量和品质便是型版喷绘优势的例证，其他一些人的作品也同样如此。

后涂鸦时代的很多艺术家将植根深厚的涂鸦技法与更优雅细腻的学院派审美相结合。这种做法导致了涂鸦与民间艺术、金属工艺和书法的融合。巴里·麦克吉（绰号“扭扭”，生于1966）等艺术家的作品（见右上图）由此将街头艺术哲学引入正统美术场馆，试图在“白立方”*（white cube）的规范中呈现出街头的活力律动与色彩。后涂鸦艺术展示了涂鸦肇始三十年之后的成熟状态，在遵循风格与社会意义担当这些关键艺术原则的同时，对于新的创造手段持完全开放的策略。各种类型的都市艺术在形式与内容上千差万别，但这些作品都选择呈现于公众空间心脏地带，这已成为一种持续的传统。RS

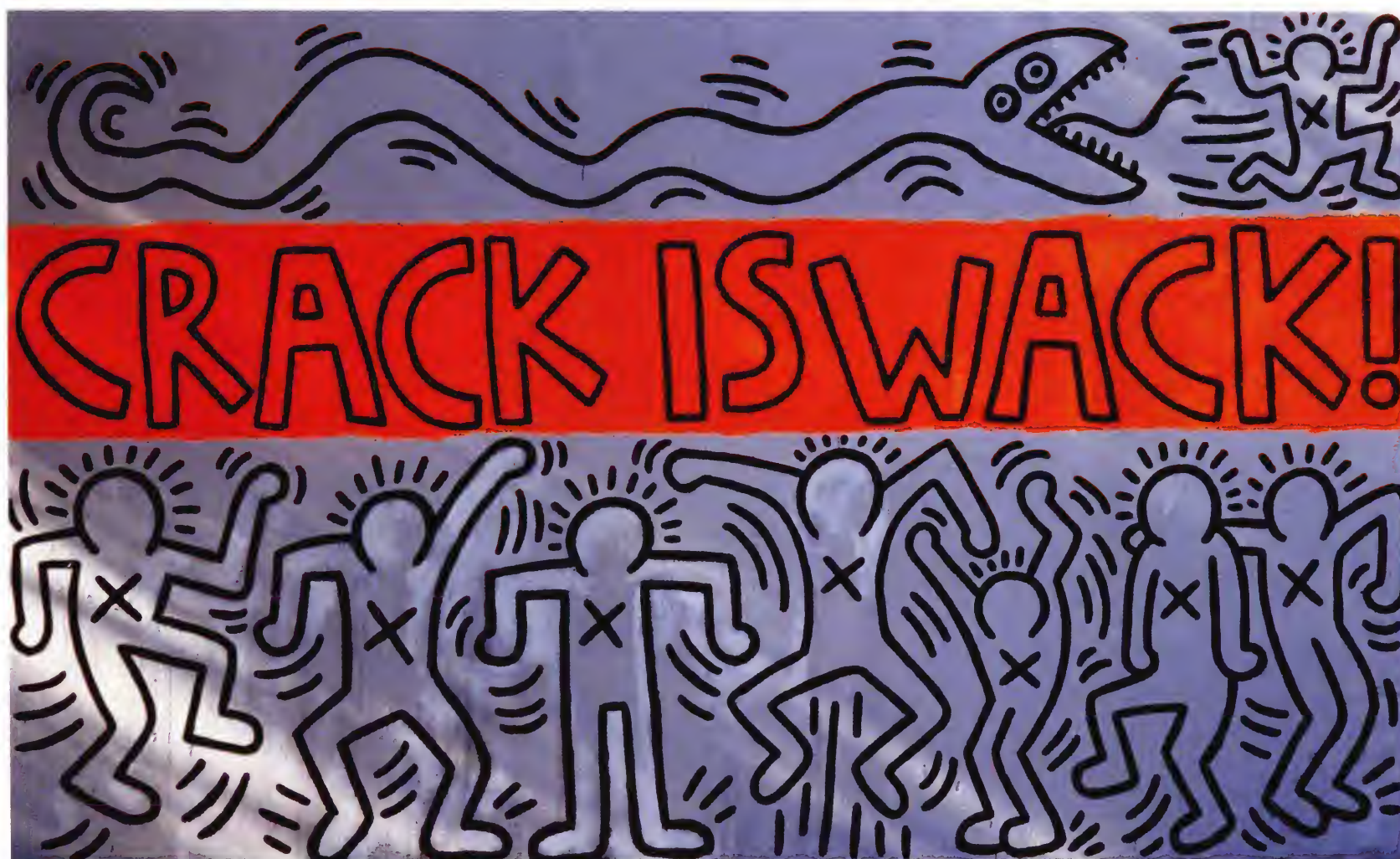
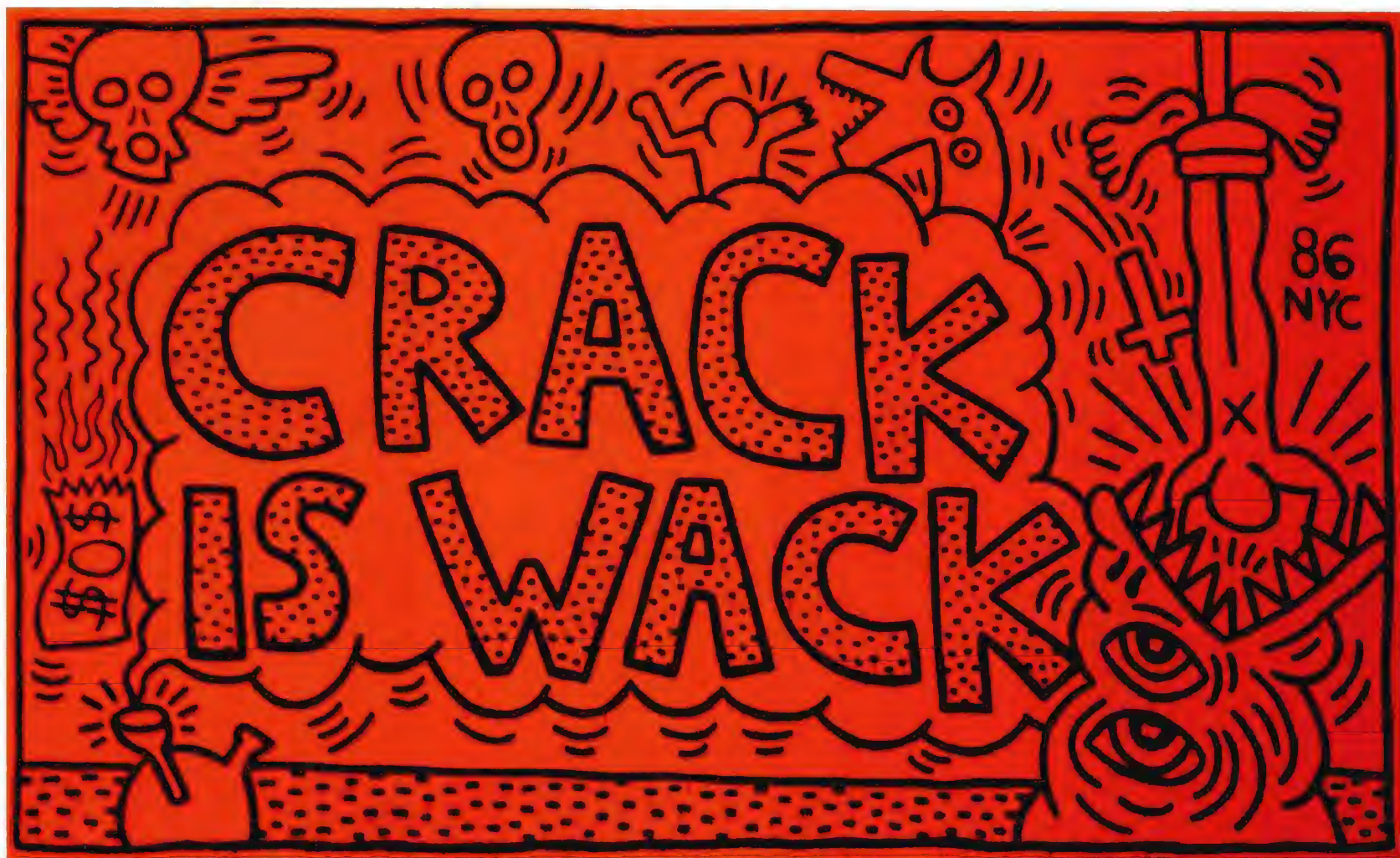


* 为陈列现代主义作品而设置的场馆空间，纯粹、明亮、中性，俗称“白盒子”。

1984	1989	1998	2000	2004	2008
“老鼠布莱克”以型版喷涂在卢浮宫非法喷绘老鼠、坦克和人形图案。	费尔雷开始其贴纸艺术运动“巨人安德烈率领民团”。贴纸由轮滑团队疏散张贴，出现于美国全境。	以巴黎为基地的街头艺术家“入侵者”开始在建筑物外墙、桥梁、纪念碑和地铁粘贴大批量烧制的陶瓷标签“空间入侵者”，并继续在其他三十五个城市如法炮制。	艾斯珀（本名斯蒂芬·鲍威尔斯）、雷亚斯（本名托德·詹姆斯）和“扭扭”（本名麦克吉）在费城的当代艺术学会举办展览“抹不去的市场”。	首届街头艺术节在澳大利亚墨尔本举办，其焦点是街头喷绘艺术。	伦敦的首次都市艺术展上，泰德现代美术馆的外墙被街头艺术品覆盖点缀。

《疯狂毒品》 1986

作者：基思·哈林 1958—1990



材料：壁画

位于美国纽约第128街与第二大道交接处的手球场

基思·哈林的早逝让艺术界失去一位才华横溢的人物。尽管他的“波普艺术”（见484页）美学仍在无数的消费品上继续流传，但遗憾的是，他的公共空间创作已消失殆尽。首先也是最重要的一点，哈林作品的内在本质具有沟通交谈的特征。他运用概括缩略的意象和干净的象征图案，简洁而朴实地讲述故事。实际上，他创造了自己的视觉语言——一种诗化的通俗口语和现代形式的象形文字。对哈林而言，都市艺术不仅意味着他有机会将作品置于公众空间，放到“真实的”世界中去，而且也意味着与笼统意义上的大众社群去进行沟通对话，传递自由解放和热爱生活的讯息。

《疯狂毒品》位于纽约的罗斯福高速公路旁。壁画原作（见左页上图）画于一座废弃的手球场的墙上，当时纽约吸食贩售毒品的热潮愈演愈烈，但政府当局对此的反馈和应对措施却明显缓慢和怠惰。这一涂鸦便表达了哈林对政府不作为的批判。这幅壁画很快成为纽约毒品顽疾的通用表述，当大众得知哈林被捕时，引发的震动甚至更为强烈。哈林最终被视为“违法”（涂画），被认定非法的壁画也被涂刷清理掉，但好在他未被收监。不过，在当地社群的强烈抗议和呼吁下，市政部门允许哈林重新绘制该作品。哈林这次在墙壁两面都画满了图案（见左页下图，重新绘制的作品为墙壁一侧）。如今，市政园林部门将此地列为文物保留场地，这里也是哈林的粉丝们必然会光顾的一个地方。RS

图像局部示意



聚焦



1 文字

哈林在作品中很少使用文字，因为文字可能与他尽心创造的视觉语言产生冲突。不过，他认为观众无法顺利解读这里的讯息，因此就必须对大众直接发言。这些儿童涂画般的字母拒斥那种过度完美修饰的书法风格。



2 逐渐渗入的黑暗情绪

随着20世纪80年代向前推进，哈林的作品也呈现出逐渐加深的负面情绪。他在人像上使用“X”这个符号作为死亡的标记，最初见于他早期有关艾滋病的作品中。这里的怪物形象是一个典型范例。慵懒倦怠、两只眼睛的怪物形象也经常出现于他的其他创作中。



3 人形

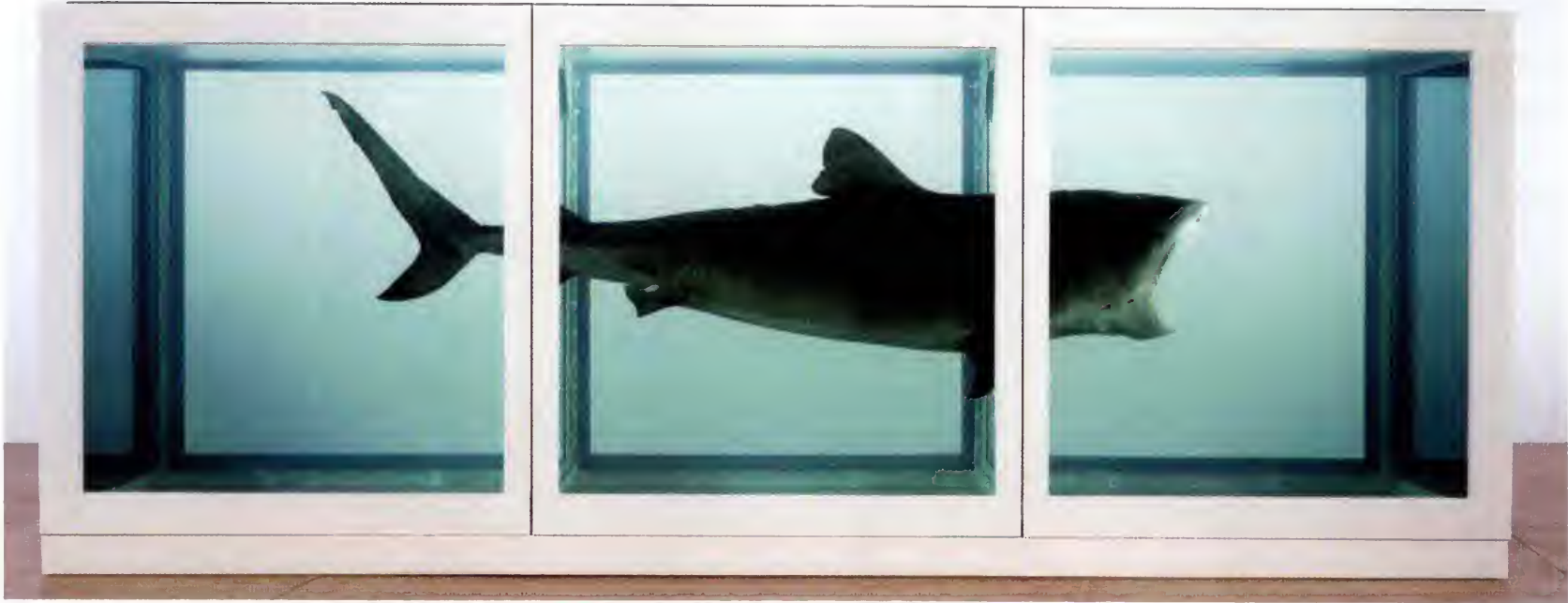
这个人体图形（经常还伴随有爬行的婴儿和飞盘）在哈林几乎所有的作品中都有出现，甚至担当主角。这种简单的卡通漫画构图是其作品的特色。人物那几近真切可感的动态——以人形周边环境环绕的“运动”短线来传达——是其创作中反复出现的关键主题之一。

植根于地铁

哈林创作于纽约公共交通系统中的作品是他毕生成果的一个关键元素。与那些活跃于经典涂鸦场景中的同行有所不同，哈林并不在列车车体上喷涂，而是在地铁车站空白的广告墙上创作。他对纽约的涂鸦艺术家们非常尊重，细致鉴赏审视那些画满涂鸦的列车车体，也热切地想参与都市艺术，但他不愿重复他们的风格。1980到1985年间，他创作的粉笔画完美地呈现在了地铁车站的黑色广告底板上（1983，见下图），这些底板表面平滑，很像学校里的黑板。地铁站不仅是哈林实验新美术观念的空间，还影响了他后来的创作。因为是非法占用场地，所以创作速度必须很快，这也就意味着他不得不采用简化的、极概略的绘图来进行叙事或传递讯息。



“年轻英国”艺术派



1 《某活人心中死亡之物理不可能性》（1991）
作者：达米恩·赫斯特
材料：虎鲨、玻璃、钢、硅胶与浓度5%的
甲醛溶液
尺寸：217 cm × 542 cm × 180 cm
私人藏品

2 《不幸的解剖学》（1996）
作者：查普曼兄弟
材料：玻璃纤维、树脂、颜料、烟雾发生
设备
尺寸：不定

3 《1963到1995年间我睡过的每个人》
（1995，因火灾毁于2004）
作者：翠希·艾曼
材料：嵌饰帐篷、地垫与灯光
尺寸：122 cm × 245 cm × 215 cm

这一英国艺术现象发生于20世纪80年代后期，没有任何公开宣言，也没有共同的风格或艺术目标。这些人的艺术实践非常多样化，从吉莉安·维尔宁（生于1963）的摄影和录像到马克·沃林格（生于1959）那极为精雅的绘画，再到达米恩·赫斯特（生于1965）那些肢解的动物尸体，形形色色、不一而足。与波普艺术（见484页）相同的是，这些年轻英国艺术家（YBAs）和当代的时尚、文化以及流行音乐都有紧密关联。此外，与很多其他艺术团体一样，他们的作品通常集体展出。1988年，他们首次作品展“冷冻”（Freeze）由当时还是伦敦戈尔史密斯艺术学校学生的赫斯特与莎拉·卢卡斯（生于1962）、加里·休姆（生于1962）和阿比盖尔·莱恩（生于1967）共同策划。在导师兼艺术家迈克尔·克雷格-马丁（生于1941）的鼓励下，十六位来自戈尔史密斯的学生在“冷冻”展出了作品，这些人中的大部分后来都成就了各自的艺术事业。这个展览的焦点为各种混合媒介作品：休姆展出了其招牌性的“门上绘画”之一；马特·柯里肖（生于1966）展出了一件用灯箱呈现的汽巴彩色颜料*（Cibachrome）作品，描绘了一颗人头被子弹射穿；而赫斯特则贡献了他的第一幅现场即席画——直接画在展场的墙上。

这场展览引人关注，是因为举办场地为伦敦港口码头区的一座空楼，且展览开创了利用仓库之类另类场地作为展示空间的先河。随着其他年轻艺术家加入集体展览，这个团体的规模迅速扩展。“冷冻”还促成了年轻英国艺术家与收藏家查尔斯·萨奇（生于1943）之间关系。萨奇参观了展览，并于1990年赞助了另一场题为“现代医药”的同类展览。萨奇成为这一团体的艺术保护人，买进他们的作品，并自1992年起，在他的萨奇美术馆举办了系列展览，展览都冠以“年轻英国艺术”之名。在一场经济衰退期行将结束的时段，这一群体的作品开始大放异彩。这些作品大都以不同寻常的材料创制完成，比如大象粪便、血和蔬菜，映射出的是世俗

大事记

1988	1990	1991	1992	1993	1993
“冷冻”展览于伦敦港口码头区萨里码头伦敦港务局的一栋空楼中举办。	赫斯特协同策划于柏蒙塞区一间废弃饼干厂厂房举办“现代医药”展览，其个人展品为《一百年》，在一个玻璃柜中陈列了蛆虫、苍蝇与一牛头。	举办于塞彭廷画廊的展览“破败英伦”为新生代英国艺术家的首次重要展览。	赫斯特的防腐液玻璃柜鲨鱼入选萨奇美术馆的“年轻英国艺术家”展览，并被提名候选“透纳奖”。	卢卡斯和艾曼创立“店铺”，这是一间临时性的零售商铺，货品多样，包括马克杯和带有个性口号印花的T恤。	赫斯特凭借装置作品《母子分离》——将一头母牛和小牛切割肢解——赢得“透纳奖”。

生活的琐屑和掺杂着辛辣讽刺的虚无主义氛围。萨奇对此类作品的资助招致社会舆论对他的批判，其品味倾向在当时英国的艺术图景中正逐渐占据主流统领地位，但在有些人看来过于惊世骇俗，在另一些人眼中又被认为是世故圆滑、哗众取宠。这一现象也颇为讽刺，因为正是他旗下的M&C萨奇广告公司协助执政的保守党上升至权势高峰，而很多人认为保守党应为英国的经济困局负责。

赫斯特的甲醛防腐液鲨鱼作品《某活人心中死亡之物理不可能性》（见左页图）于首届年轻英国艺术家展览展出，并成为媒体的头条新闻。这种引发争议的势头在1993年更是得以延续，当年瑞秋·怀特雷（生于1963）以《房屋》（见558页）赢得“透纳奖”，同样是在这一年，她还被授予“反透纳奖”，意指其为英国最差的艺术家的艺术家。翠希·艾曼（生于1963）的帐篷装置《1963到1995年间我睡过的每个人》（见下图），还有狄诺斯（生于1962）及杰克（生于1966）这两位查普曼兄弟的裸体人体模型雕塑——在脸部加上生殖器官，比如《不幸的解剖学》（见右图），都以品味恶劣之名而遭到媒体抨击，有些去过展览现场的观众也提出抗议。这些作品于1997年入选皇家艺术学会题为“轰动”的展览，让争议更是达致顶点。马克斯·哈维（生于1963）的《玛拉》（1995）因描绘了一个残害儿童的女谋杀犯而招致尤为激烈的攻击，并有民众在展场集结抗议。

尽管如此臭名昭彰，年轻英国艺术家那桀骜叛逆的作品特征还是引发了艺术构成元素应具备何种本质的激烈争辩。这场运动让英国艺术得以再度复兴，众多形式的当代艺术也变得更易于让大众去接触和理解。随着年轻英国艺术家们逐步成功并被正统艺术领域接纳，他们现在主要是以艺术名家的个体身份为外界所认知，而不再从属于某种艺术运动。**WO**



* 瑞士汽巴化学品公司出产的色料。
** 此团体得名于翠西·艾曼对他们的侮辱性称谓，意指他们的题材局限于色情与暴力。

1995	1995	1997	1997	1999	1999
艾曼的《1963到1995年间我睡过的每个人》在南伦敦美术馆的“华贵、邋遢”展览首次展出。	伦敦海沃德画廊组织的全国巡回展览“英国艺术展4”展出了年轻英国艺术派的作品。	“轰动”展于伦敦的皇家艺术学会开幕。抗议者向哈维的肖像画《玛拉》投掷墨水和鸡蛋，因为此画描绘了一个残杀儿童的女杀人犯。	维尔宁获得“透纳奖”，获奖作品为录像《60分钟的沉默》（1996），其中演员身穿警察制服面对镜头静止站立了一小时。	艾曼在其“透纳奖”专展展出《我的床》，内容为其床铺和用脏的个人物品，引发争议。	反年轻英国艺术派的团体“困守主义者”**成立。

《房屋》 1993

作者：瑞秋·怀特雷 生于1963



材料：水泥与钢材（已毁）
原位于英国伦敦格罗夫路193号

图像局部示意



瑞秋·怀特雷是英国最杰出的雕塑家之一，也是声威显赫的“透纳奖”的第一位女性得主。材料在她的创作中意义重大，她常用的物料有水泥、石膏灰泥、树脂和橡胶。传统的铸造法是通过一系列复杂的工序再创一件物品，所用材料通常为青铜。怀特雷的艺术目标不是再创某个物品，而是将原有的空间状态固化存留。原型物品，无论是浴缸、床垫或房屋，都被她作为铸模使用。如《房屋》所示，她的作品浇铸工艺经常都会达到工业生产规模。她的雕塑以原型物品的缺失来呈现原型物，而在传统浇铸中，铸造成品是原型物的镜像和复现。

《房屋》颇具争议，并使得作者被公众关注。此作是按照格罗夫路193号房屋的内部结构铸造而成，原型房屋是伦敦东区一片维多利亚时代街道排屋中存留的最后一栋。在苍凉空寂的天际线反衬下，“房屋”显得小而单薄脆弱，但其对于英国当代艺术的意义却是重大的。雕塑在社会各界引发了争论，并成为—个纪念地标，缅怀曾经生活在格罗夫路及其周边地域的一代代居民。1994年1月11日，伦敦自治市委员会的汉姆莱塔区当局拆毁了此雕塑。《房屋》如今只存留于一系列照片中。WO



1 树木与砖房

在现存民居的背景下呈现“房屋”，是在提示观众这里曾经也是一个家。原型房屋被列为待拆除项目后，怀特雷在建筑内侧填充水泥，外墙拆除之后，《房屋》便出现在原址上。浇筑过程中，原先的住家被转换为一种空洞的、工业化的和无人性的形式，与军事碉堡类似。这座建筑还变身为纪念碑，对伦敦东区曾经的生活方式加以缅怀。



2 飘窗

《房屋》是以空白的空间铸造出的雕塑，其体量形态因原先存在物的消失缺席而被创造和呈现出来，由此也导致空间畸变的发生。曾经是雅致飘窗的地方，现在是雕塑上粘附的一个外凸元素，毫无尊尚优雅之感。这一细节透露出《房屋》的反讽意味。这一外凸处曾是原建筑的正面，突出展示在该街道其余部分的前方和同街居民眼前，窗子的主人也曾在此望向外部世界。怀特雷将飘窗转换为不透明物，窗子被封闭如坟墓。

1963—1992

瑞秋·怀特雷生于伦敦，童年大部分时光在埃塞克斯郡度过。先后就读于布莱顿理工学院和伦敦的斯莱德艺术学院。1988年于伦敦卡莱尔画廊举办首次展览。

1993—1999

怀特雷于1993年荣膺“透纳奖”。1997年代表英国参加威尼斯双年展，获“最佳年轻艺术家奖”。与年轻英国艺术派一起在伦敦皇家艺术学会的“轰动”展览上展出作品。

2000年至今

《大屠杀纪念碑》于2000年在奥地利维也纳揭幕，成为争议话题。2001年，在伦敦特拉法格广场的第四柱基上装置的《无名纪念碑》，是以树脂复制柱基再上下颠倒后安装于该基座上。2006年，怀特雷被封为“大英帝国高级爵士”。



3 台阶和门

初看之下呈现为形式主义物品的东西实际上给人们提供了一个机会去考虑社会历史的方方面面。《房屋》包含着其主人的信息和他们生活方式的痕迹，因此成为浓缩20世纪的一颗时光胶囊。雕塑右侧，一列台阶通向一扇门，门上中心处有向前凸出的一个矩形方块——那是曾经的信报箱。这一浇筑构造上还有其他类似细节，比如电源插座留下的凹痕和小型铸铁壁炉的内侧所留下的压痕。

K基金

怀特雷凭借《房屋》获英国“透纳奖”的那一年，大奖被提名人也遭到强烈抨击。当时有抗议认为入围作品中观念艺术（见500页）的成分过多，而且《房屋》之类的作品所用材料过于特殊和反常规。英国流行音乐组合KLF的两位前成员组建的K基金创立了“反透纳奖”来对抗“透纳奖”。该基金从“透纳奖”的决选名单中挑选一位入围者，冠以英国最差艺术家的头衔，并颁给她“反透纳奖”。怀特雷获得了一笔四万英镑的奖金——奖金额度是“透纳奖”的双倍。起初，她拒绝领奖，但当K基金威胁说将烧掉这笔现金时，她便改变了主意。她将所获奖金中的三万英镑用于资助经济困难的艺术家，另外一万捐给了住房慈善组织“庇护所”。1994年10月23日，K基金成员拍摄记录了他们在苏格兰的侏罗岛上焚毁一百万英镑（见右图）。



印度艺术



构成印度当代艺术场景的作品相当庞杂，而且常常偏离绘画和雕塑的现代主义传统。该国1947年独立之后，印度现代艺术得到新成立的国家艺术机构和大学的扶持，并成为处于萌发期的全国艺术市场上的核心元素。不过，政府对于当代艺术的扶持缩减起来也很迅猛，由此导致了一种新艺术秩序的演进和生成，其中以商业画廊为最重要的组成部分。国有艺术团体的保守和私营画廊的逐利本性部分地解释了除绘画和雕塑以外的艺术形式为何被长久轻视。直到20世纪90年代，录像、装置和行为艺术之类的实践才得以在印度持续出现。印度艺术场景真正在媒介方面进行多样化尝试正是始于20世纪90年代，也是在此时进一步明确弃绝了对于现代主义形式的关注以及早期的民族主义狭隘视野。

20世纪90年代既是印度经济融入全球化的重要时期，又标志着印度艺术变革的关键时段。更广泛的地缘政治变迁加强了全球范围内的艺术交流，也助推印度艺术家在本国之外得到曝光和认知，尤其是在世界各地的艺术双年展和三年展上。与此同时，通信技术的变化增加了艺术家与印度以外艺术机构的接触，也让他们有机会去寻求来自国外的艺术资助。这些因素都促成了那些独立的、非营利的、基于实践的艺术创意项目和场馆的建立，印度艺术家因此得以尝试新的创作媒介、装置和行为艺术。

20世纪90年代期间，已经确立声望的艺术家，如娜林妮·玛拉尼（Nalini Malani，生于1946）和纳芙乔·奥塔芙（Navjot Altaf，生于

大事记

1966	1970	1990	1991	1992	1997
威万·桑德拉姆（生于1943）在新德里举办其首次个展。	玛拉尼获得法国政府颁发的奖学金，赴巴黎学习。	奥塔芙决定放弃绘画，开始尝试多媒体和录像。	桑德拉姆创作有关海湾战争的系列作品。	“瑞克斯三人组”创作首批作品。三人分别为叶贝西·巴格奇（生于1965）、莫妮卡·纳鲁拉（生于1969）和夏得哈布拉塔·森古普塔（生于1968）。	吉提西·卡拉特（Jitish Kallat，生于1974）于孟买切莫德画廊举办他的首次个展。

1949），也开始连续地实践装置和录像艺术。随着这一年代进入尾声，更年轻的艺术家们，比如苏伯德·古普塔（Subodh Gupta，生于1964）和索妮娅·库拉纳（Sonia Khurana，生于1968），开始忙于实验大型的空间陈列、行为艺术和新科技。这一艺术多样化的初始阶段，国内艺术市场仍坚持一种保守态度，而国际市场对印度艺术也只偶尔表现出一点兴趣。不过，随着印度经济的增长，到了2005年，情形有了改变。国际市场的目光开始聚焦于南亚和印度的商业画廊，拍卖行和富有的收藏家们表现出日益浓厚的兴趣。这也促成整整一代印度艺术家获得国际性的成功，其中就有阿图尔·多迪亚（Atul Dodiya，生于1959）和拉杰夫·罗禅（Rajeev Lochan，1956）。多迪亚以其极端写实主义（见536页）画作、装置和卷闸门金属表面上的绘画赢得评论界的称道。在《马哈拉克斯米》（见右图）中，卷闸门后的画作描绘了三名女子为免除父亲为她们置办嫁妆的麻烦而一起自缢身亡。罗禅经常用混合媒介来呈现他所感知到的意象。他说：“如果新技术有助于我表现艺术，我就照用不误。”比如，在《现实的幻象》（见左页下图）系列中，他以一张黑白照片上的图像为基础，利用化学品去除图像中他不需要的元素，再以颜料和彩色蜡笔画上他想添加的成分。尽管当地艺术市场主要还是围绕绘画在运转，但最近的创作繁荣已经提升了新媒介和装置艺术在印度的地位。

在以经济增长与社会和政治剧变为特征的时代中，奥塔芙对她的家乡孟买的低收入劳工阶层的生存环境表现出强烈关注。她的录像装置《孟买我的生活》（2004）通过三个街头儿童的流浪转徙和打工遭遇来聚焦城市，对于这种被忽视阶层的城市生存状态，提供了一份敏锐的追踪调查文献。在诸如《KD 毗耶娑通信：卷一》（2006，见562页）这样的作品中，“瑞克斯三人组”探讨了这样一个主题：当代都市空间与生活经验动摇并推翻了知识生产及分享的传统方式和地域局限性等老套陈规。这一小组的装置《等候室的冒名骗子》（2004）则强调了如何通过操控身份认知和关于真实性的理念来实施与运用权力。在古普塔的作品中，本地素材的指示引用都服务于移位或重新安置后所衍生出的意义。阵容庞大的日常生活用品被他分别引入自己的创作项目中，比如不锈钢厨房炊具（见左页上图）、民工的包袱、塑料袋（见《食土豆者》，2007）和自行车（见《母牛》，2005）。古普塔表现出了他对于这些物品物理存在性的敏锐感知，更表现出它们在印度日常生活中的流通位移——它们是如何指示出劳作、价值和权力之间的各种不同关系。很多印度当代艺术家对有关艺术方法和目标的常规预定观念提出挑战，以包含强有力信息的艺术形式来映射人们栖息于世间的差异化方式，而古普塔正是这个艺术群体中杰出的一员。EBe



1 《咖喱的装置景观》（2005）

作者：苏伯德·古普塔
材料：不锈钢
尺寸：82 cm × 102.5 cm
藏于澳大利亚阿德莱德

2 《马哈拉克斯米》（2002）

作者：阿图尔·多迪亚
材料：金属卷闸门上瓷漆（外部）、布上丙烯和云石粉配金属钩（内部）
尺寸：274.5 cm × 183 cm
私人藏品

3 出自《现实的幻象》系列（1998）

作者：拉杰夫·罗禅
材料：银盐明胶冲印照片、油彩与丙烯
私人藏品

1999	2002	2002	2005	2007	2008
多迪亚获得“索斯比当代艺术奖”。	展览及艺术品公众交易会“这个或那个”在印度孟买和巴基斯坦卡拉奇举办，活动宗旨在于促进和平。	库拉纳在阿姆斯特丹的皇家艺术学院开始为期两年的居留创作。	阿马尔·坎瓦尔（生于1964）获得“爱德华·蒙克当代艺术奖”，挪威王后宋雅为其颁奖。	身为女艺术家的玛拉尼于芝加哥的沃尔什画廊举办个展。	古普塔一年内共举办三次展览，分别是在纽约、北京和意大利的圣吉米纳诺。

《KD 毗耶娑通信：卷一》 2006

作者：“瑞克斯三人组”



材料：混合媒介
藏于德国法兰克福通信博物馆

《KD 毗耶娑通信：卷一》在2006年于法兰克福通信博物馆首次展出。这一复杂的装置由十八个录像播放屏幕、九重音响效果、雕塑和叙事文本组成。这一作品将“瑞克斯三人组”与“地母所生之奎师那”（KD）毗耶娑之间的十八封“书信”以声像形式展示。毗耶娑是印度教史诗《摩诃婆罗多》中的主要人物之一，也被推定为该史诗的作者。《摩诃婆罗多》分为十八卷，与之相呼应，这个装置也包含十八个视觉谜语，每个分别指涉一次特定的“通信”或一封“书信”，每封“书信”还有相应的标题。《摩诃婆罗多》是以一则故事的形式进行陈述，故事的主线情节不时被其他几个从属分支故事打断，从而形成一种复杂的超文本结构，而不是单向的线性叙述。与史诗类似的是，此装置也被包浸在书信通信的虚构设想中，其中的录像并不具体描述通信，而是对通信加以拓展生发，使之更加复杂。

瑞克斯还与其他艺术实践者有持续的牵涉，并在创作《KD 毗耶娑通信：卷一》时与德国建筑师尼古劳斯·赫希（生于1964）和迈克尔·穆勒（生于1961）进行合作。两位建筑师构思出“活动节点房屋”的结构——也即作品中连接那十八个录像播放屏幕的一节节钢杆构造——来营造一种不可预知的、不分主次层级的空间，而这个空间从任意角度都可以进入或接近。通过创造毗耶娑与现代的对话，这部作品激活和探索了人类在时空中居留的一种不同方式。“瑞克斯三人组”以此装置和其他项目尖锐地观照与反思了位置或地点的意义，而且没有落入狭隘的地方主义或空泛普世主义的窠臼。该小组对于媒介场景和折衷调停论题的兴趣也昭示他们对时间本质的思考将不断延续。EBE



1 雪中火车

展示于观众眼前的录像为零散片段。这一段题为“放弃一切权益之信”，影像为一列火车行驶穿越一片城市地貌。每个录像片段都与观众进行沟通，但信息的真实性和主观性则不确定，供自由探讨。



2 战争影像

这一片段中，电视屏幕上的战争影像吸引了观众的注意力，但这些战争场景到底是过去、现在抑或未来则未明确。这里描绘的可能是战后场面，因为《摩诃婆罗多》的叙述便始于一场重大战役发生之后。



3 工业区

此装置不断挑战观众对场地的感知力。尽管这里呈现的大都是工业区地貌，但这到底是哪里又是何时拍摄的，则不明确。在“苦涩和平年代之信”中，巨大的动物形机器对自然和工业元素之间的差异构成反驳和抗辩。这些影像将观众引介到另一个地点、另一个时间，但依旧拒绝回答这些问题：这些图像拍的是什么？谁拍的？又是特意为什么人而拍？



4 幻觉

这个录像片段题为“验证与真实之信”。观众看到的是魔术师用刀子切断自己拇指的幻觉影像。这个片段呼应了《摩诃婆罗多》里发生的一段情节。在史诗中，有一个名叫伊卡拉维亚的尼沙陀族土著少年，箭术超过王子阿朱那。箭术大师德罗纳要求少年砍下右拇指，作为他主动传授少年射箭技艺所应得的报偿。少年遵命，技艺丧失殆尽，阿朱那箭术称雄。

20世纪90年代

莫妮卡·纳鲁拉、叶贝西·巴格奇、夏得哈布拉塔·森古普塔三人为瑞克斯组合成员。他们生活和工作于德里，于国立伊斯兰大学的大众传播研究中心学习时相识。1992年，三人正式组合，名字Raqs源于波斯语、阿拉伯语和乌尔都语中的一个词，表示旋转托钵僧在旋舞苦修时所进入的一种状态。此词也用于指称旋舞。同时，Raqs也可以是“鲜有提及的问题”（rarely asked questions）这几个词的首字母缩略语。小组成员自称为“媒介实践者”而非“艺术家”。他们的作品经常探讨都市主题、关于知识和创造性的观念以及媒体和科技的功用角色与目的。

2001至今

“瑞克斯三人组”于2001年协同创立“撒莱”（Sarai）。这一创意策划以国立伊斯兰大学的大众传播研究中心为基地，主旨为“演进中的社会研究”。该组织意在将理论研究者、实践者和艺术家召集到一起，完成一些创意项目。这一艺术规划让“瑞克斯三人组”有机会以一种批判和创新的思维立场介入多种多样的媒介实践，去探讨与都市空间——尤其是德里——相关的、复杂的现代生存经验和感触。该组合的作品已在全球参加过众多的展览，包括德国“11届文献展”（2002）、悉尼双年展（2006）、威尼斯双年展（2003、2005）和伦敦泰德美术馆专题展（2009）。

后退的时间

《KD 毗耶娑通信：卷一》这一装置作品构建了与《摩诃婆罗多》文字之间诡谲而有趣的对话，同时也建立了古代与现代的人世问题之间、新旧艺术媒介实践之间的关联。《摩诃婆罗多》的核心主题是什么构成责任（即佛法法则）和恰当的行为。这里的印度细密画经卷卷轴（1750，见右图）是《薄伽梵歌》（即“神之歌”）中的一个细节部分，说到阿朱那王子怀疑自己没有能力在战役中击败堂兄弟们，随后奎师那出场向王子讲解武士的责任。即便是战争获胜后，责任的问题仍继续困扰着故事中的主人公。这个装置探讨了一种暂时性的解决方案。作品暗示知识复制传播和生产的形式包含与维持着人类于世间存留（“在世”）的特定方式。人们通过语言和图像来确立坐标、理解自我，这一作品则动摇或解除了这些坐标，为人类提供了另一种栖居于时间和空间的方式，而不是像常规概念中那样只能向未来奔突。用“瑞克斯三人组”的话来说：“这部作品探讨了一种后退的时间。”



术语

变形画（Anamorphosis）

扭曲的二维图像，但从一侧或者从一个曲面镜中观看时，画面则恢复正常比例。

无定形艺术（Art Informel）

此法文术语指20世纪40年代和50年代欧洲流行的一种抽象绘画风格，该风格以即兴发挥的（即非正式的）创作技法为基础。

艺术与工艺运动（Arts and Crafts Movement）

建筑与装饰艺术领域的一场广泛运动，由威廉·莫里斯于1861年发起，目标是将手工艺和设计提升至艺术水准。

巴比松画派（Barbizon school）

指活跃于1830到1870年间的法国风景画家，亦为现实主义运动的一部分。团体得名于画家们聚居的村庄巴比松。

巴洛克（Baroque）

风行于17世纪早期到18世纪中期的艺术与建筑风格，特征为奢靡、华丽的主题题材和丰富但庄重深沉的色彩。

双年展（Biennale）

每两年举办一次的大型国际展览，最早且最知名的是1895年便举办过第一届的威尼斯双年展。

蓝骑士（Blaue Reiter, Der）

1911到1914年间以慕尼黑为基地的德国表现主义团体，由瓦西里·康定斯基和弗兰兹·马克引领的一群先锋艺术家组建。

桥社（Brücke, Die）

1905年成立于德累斯顿的德国表现主义团体，解散于1913年。Brücke在德语中的意思是“桥”。选择此名大概意指艺术是连接艺术家与外在世界之间的桥梁。

明暗对照画法（Chiaroscuro）

这一意大利词汇是指绘画中光与影的平衡。

古典（Classical）

此概念于17世纪开始运用，是指古希腊和古罗马的艺术和建筑，其所描述的艺术是以理性创作，而非凭借直觉。

分隔主义（Cloisonnism）

后印象派画家所采用的一种技法，以暗色粗轮廓线环绕大块平涂色彩。

构成派（Constructivism）

抽象艺术的一个分支，约1915年出现于俄罗斯。该流派认为艺术须反映现代工业世界。

对应均衡（Contrapposto）

这一意大利词汇描述的是人体大部分重量集中于一条腿上所呈现的站姿，此时肩膀和胳膊通常扭向臀部与大腿的另一侧。

激浪派（Fluxus）

一个组织松散的国际先锋派团体，由乔治·马修纳斯于1960年创立。该流派作品具

有达达派的反艺术倾向，聚焦于“偶发性”和街头艺术。

风俗画（Genre painting）

展示日常生活场景的绘画。17世纪期间，这种风格在荷兰风靡一时。

壮游（Grand Tour）

欧洲贵族在意大利进行的教育旅行，参观鉴赏16到19世纪的古典和文艺复兴艺术及建筑。

壮美风格（Grand manner）

18世纪盛行的绘画风格，宏大华美，主要受学术界倾向、古代历史和神话影响，以理想化和公式化的手段进行创作。

厚涂法（Impasto）

有明显触感的厚重笔画技法，以画笔或刮刀涂用色料。

日本风（Japonisme）

与日本的贸易拓展后，19世纪50年代兴起对于日本艺术的狂热。印象派尤其受到日本浮世绘木刻水印画的影响。

活动艺术（Kinetic art）

作品组成部分可以运动或给人以运动的错觉。

极简主义（Minimalism）

抽象艺术的一种形式，于20世纪60年代后期出现于美国。该流派推崇极简的艺术形式，绘画主要使用原色，由不同的单一色块组成，而三维立体作品则采用现代的工业化材料。

现代主义（Modernism）

出现于19世纪下半叶，强调艺术应反映现代世界。被作为一个笼统的概念，涵盖自当时以来兴起的其他现代艺术运动。

纳比派（Nabis）

源自希伯来语的“先知”一词。该流派为一群后印象派画家，活跃于1888到1900年间，风格特征为平整色块、粗线条轮廓和简化的图形。

新表现主义（Neo-Expressionism）

此概念于约1980年启用，指一种表现主义风格绘画的复兴。新表现主义的具象绘画有强烈的戏剧性，主题形象经常扭曲变形。

新印象派（Neo-Impressionism）

风格特征为色彩分解技法，也即将色彩分离为色点或微小色块（而不是在调色盘上先调配混合）配置在画布上，通过观众眼睛的光学作用进行混合。

新造型派（Neo-Plasticism）

彼埃·蒙德里安杜撰的一个概念，指他的几何图形抽象绘画风格。

新客观主义（Neue Sachlichkeit / New Objectivity）

20世纪20年代出现于德国的绘画风格，是对表现主义的反拨，以实事求是的客观细节来

处理题材主体。

新现实主义（Nouveau Réalisme）

评论家皮埃尔·雷斯坦尼于1960年发起的法国艺术运动，意在将生活与艺术更密切地结合。除了绘画，该流派大量运用拼贴、杂烩式装配、偶发行为和装置。

奥费主义（Orphism）

指罗伯特·德罗奈及其妻子索尼娅在立体主义影响下的作品，夫妻俩的抽象绘画以重叠的平面色块为特征。

精确主义（Precisionism）

20世纪20年代于美国演化出的艺术流派，以简练、精确和轮廓锐利鲜明的方式去描绘美国的工业和建筑地貌。

原始主义（Primitivism）

指受所谓“原始”艺术启发而产生的风格，吸引了大量现代欧洲早期的艺术家，创作源泉有非洲和南太平洋的部落艺术以及欧洲民间艺术。

射光主义（Rayonism）

抽象艺术的一种早期形式，受立体派、未来派和奥费主义影响，是1910到1920年间出现于俄罗斯的先锋派艺术运动。

地方主义（Regionalism）

美国现代的现实主义风格，20世纪30年代达致鼎盛。该流派回避科技进步和都市生活题材，聚焦于乡村场景。

罗马式（Romanesque）

10世纪和11世纪时欧洲主流的艺术和建筑风格，灵感源自古罗马帝国。

社会现实主义（Social Realism）

以现实主义风格创作的作品，明确指涉某个社会或政治议题。

至上主义（Suprematism）

卡西米尔·马列维奇于1913年杜撰的一种表述，指吸纳了立体派元素的俄罗斯抽象艺术。这种风格运用几何图形，将画布上的空白空间按其自身的艺术表现力处理为一种艺术媒介。

象征主义（Symbolism）

19世纪后期的一种艺术运动，艺术家热衷于对世界进行主观的、个性化的再现。当时那些经常是神秘主义的和关乎情欲的心理学新论题更刺激和推进了象征主义。

综合主义（Synthetism）

保罗·高更、埃米尔·贝尔纳等人于19世纪80年代聚居于布列塔尼蓬达旺，此概念为这一艺术家圈子所用，指他们奉行的一种艺术哲学，即艺术应将题材主旨与艺术家的情绪相结合，而不只是描绘所观察到的现实。

旋涡画派（Vorticism）

珀西·温德海姆·刘易斯（Percy Wyndham Lewis）于1914年创立的英国先锋流派，受到立体派、机器时代和现实主义影响。

撰稿人

罗达·阿鲁瓦利亚（RA）：著有《拉杰普特绘画：出自印度的浪漫、神性和宫廷化艺术》（2008）。

桑德拉·爱普瑞（SA）：艺术顾问，曾工作于纽约现代艺术博物馆、所罗门·R.古根海姆博物馆和纽约艺术学院。

梅莉·艾丽奇博士（MA）：伦敦大学亚非学院艺术与考古系讲师。

艾琳娜·博纳蒂尼（EBe）：印度当代艺术研究者，毕业于伦敦大学亚非学院，其博士学位论文探讨了印度的新媒介装置艺术。

艾丽奇·布莱恩（AB）：艺术家、伦敦国家美术馆兼职解说员，其作品常参加国际展出。

伊莲恩·芭克博士（EB）：于伦敦大学亚非学院获得硕士与博士学位，研究中国艺术与考古学，在大英博物馆、维多利亚与艾伯特博物馆、伯克贝克学院、伦敦大学、雷丁大学和克里斯蒂拍卖行演讲与教学。

朱莉·陈（JC）：曾管理皇家艺术藏品与“这里+那里”公司的联合出版项目，担任V&A出版公司的宣传顾问。

妮卡·柯莉森（NC）：属于海达族的Ts'aahl宗族部落，是位于海狮镇的海达瓜伊博物馆馆长，曾为温哥华艺术美术馆2006年出版的《乌鸦迁徙：海达艺术二百年》供稿。

艾米·邓普榭博士（AD）：独立学者，著有《目的地艺术》（2010）和《风格、流派和运动：现代艺术百科指南必备》（2010）。

布莱恩·达沃特（BD）：艺术史美术学士，曾获“平斯基奖章”。现于康考迪亚大学任教戏剧。

艾玛·达沃特（ED）：于蒙特利尔麦吉尔大学获得艺术史硕士学位。

希瑟·伊尔古德博士（HE）：伦敦大学亚非学院亚洲艺术硕士课程主任，《艺术：确定的视觉指南》（2008）的作者之一。

斯蒂芬·法辛（SF）：画家，伦敦艺术大学鲁特斯坦·霍普金斯基金绘画研究教授。1990年当选为牛津大学拉斯金绘画学院院长以及牛津大学圣爱德蒙学院专职研究员。本书主编。

约翰·格莱福斯—史密斯（JGS）：作家，曾任英格兰斯塔福德郡大学艺术史高级讲师，著有《现当代艺术辞典》（1998）。

雷格·格兰特（RG）：自由作家，已出版三十多本文化与历史著作，《艺术：确定的视觉指南》（2008）的作者之一。

保罗·格温尼（PG）：于伦敦大学获得博士学位，其博士学位论文主要研究文艺复兴诗人乔

纳斯·纳戈纽斯。现任罗马美国大学古希腊古罗马经典文艺副教授、荣誉学位课程和交叉学科负责人。

露辛妲·霍克斯利（LH）：艺术史专家、讲师和作者，著有《丽奇·希达尔：一个前拉斐尔派超模的悲剧》（2008）和《前拉斐尔派精粹》（1999），还在伦敦的国立肖像美术馆定期举办讲座。

斯蒂文·霍珀教授（PSH）：英格兰东安格利亚大学教授，专长波利尼西亚艺术，论著众多，《将神性具象化：A'a的生命》发表于《波利尼西亚学会学报》特刊（2007）。

苏希·霍奇（SH）：其著作主要研究印象派、维多利亚时代艺术以及毕加索、莫奈和现代艺术，为众多博物馆和美术馆供稿，并在各类机构举办研修班和讲座。

克里斯蒂安·考夫曼（ChK）：曾在巴布亚新几内亚东塞比克省研究廊马人，并在瓦努阿图的安布里姆岛和马拉库拉岛工作。太平洋岛屿艺术协会始创成员，《太平洋岛屿艺术》（1997）的作者之一。

安·凯（AK）：作家、编辑，肯特大学艺术和文学史学士，伦敦大学平面设计博士。

罗丝·柯尔（RK）：作家，伦敦维多利亚与艾伯特博物馆中国陶瓷远东收藏部荣誉退休研究员。

卡罗尔·金（CK）：作家，活跃于伦敦和意大利，曾于中央圣马丁学习美术，并在苏塞克斯大学学习英国文学。

丽贝卡·曼（ReM）：苏塞克斯大学艺术史毕业，曾工作于国立艺术收藏基金会、英格兰艺术学会、切尔西艺术与设计学院。

欧文·马丁（OM）：毕业于蒙特利尔麦吉尔大学现当代艺术史专业。

拉里·麦克金尼迪（LM）：艺术家、作家，曾于伦敦和纽约展出作品，其艺术写作分别面向成人和儿童。

伊恩·麦克林教授（IM）：西澳大利亚大学教授，艺术期刊《第三文本》顾问团成员，出版有大量澳大利亚艺术专著，如《戈登·贝内特的艺术》（1997）和《白人土著：澳大利亚艺术中的身份政治》（1998）。

松山清子（KM）：东京上智大学西方历史硕士、伦敦艺术大学艺术史硕士，东京当代艺术美术馆助理馆长，并于大英博物馆、伦敦大学亚非学院讲学。

鲁道弗·莫里纳（RM）：1993到1998年任萨尔瓦多文化艺术委员会艺术部全国主任，萨尔瓦多民间艺术博物馆常任馆长，举办过八次个展。

温迪·奥斯格比（WO）：艺术史专家、自由作家、策展人，曾参与策划过多部艺术专著。

约翰·皮克顿教授（JP）：伦敦大学亚非学院教授，工作于大英博物馆和尼日尼亚政府古文物部门，出版有大量非洲艺术专著，如《非洲纺织》（1989）和《非洲纺织品艺术》（1995）。

安娜·珀蒂拉（AP）：曾于墨西哥伊比利亚美洲大学和英格兰华威大学攻读艺术史，其论文主题为艺术中的数学。

梅根·A.施梅策（MS）：于温哥华不列颠哥伦比亚大学获得艺术史、视觉艺术理论与系博士学位，目前正将论文修订成书，拟题为《痛苦的美：特林吉特珠饰历史》。

克雷格·G.斯塔夫博士（CS）：英格兰北安普敦郡的艺术家和作家，北安普敦大学艺术史高级讲师和美术硕士课程领头人。

拉斐尔·沙克特（RS）：正于伦敦大学学院完成人类学博士课程。作为研究实践的一部分，其在西班牙马德里与“3TT男人”、艾尔·托诺、“纳米4814”、纽莉亚·莫拉、雷米德、萨恩和斯珀克这些艺术家合作。2008年，协同策划伦敦泰德现代美术馆“街头艺术展”。

卡罗琳·汪德罗（CV）：于蒙特利尔麦吉尔大学获得艺术史博士学位。

裘德·威尔顿（JW）：诺丁汉大学英语和艺术史专业毕业，艺术专著众多，如道林·金德斯利书系中印象派、莫奈和马奈作品鉴赏以及《看画》（1994）和《亨利·马蒂斯》（2002）。

埃德·韦伯—恩格尔（EWI）：研究助理，现为斯蒂芬·法辛教授工作。

英格丽·杨媛婷（IY）：现正攻读艺术史博士学位，曾获伦敦大学亚非学院韩国艺术硕士学位。

雍先南（HY）：《韩国艺术杂志》和“韩国艺术在线资源”编辑，曾获伦敦大学亚非学院中国和韩国艺术史硕士学位。

伊恩·扎克奇克（IZ）：曾于牛津瓦德汉学院和科陶德艺术学院学习，著有《柯林斯艺术大书》和《杰作》。

引文来源

p.21 “……发掘……进化而成。” *The treasures of time: Firsthand accounts by famous archaeologists of their work in the Near East*, Leo Deuel, Souvenir Press, 1962

p.33 “带着越来越……发光的黄金。” *Howard Carter and A. C. Mace, Tomb of Tutankhamen*, Kessinger Publishing Co., 1923

p.151 “结构是……此建筑的投影下。” *De Pictura*, Leon Battista Alberti, 1435

p.168 “一幅风雨欲来……与一名士兵。” *Notizie d'opere del disegno*, Marcantonio Michiel, 1530

p.172 “已是如此的破败……一座城市。” *A Journey Into Michelangelo's Rome*, Angela K. Nickerson, Roaring Forties Press, 2006

p.177 “应弗朗西斯科……蒙娜·丽莎画像。” *The Lives of the Artists*, Giorgio Vasari, Oxford Paperbacks, 2008

p.177 “结果，被画者……烟火人间。” *The Lives of the Artists*, Giorgio Vasari, Oxford Paperbacks, 2008

p.177 “无论是静止……腰带位置。” *Decor puellarum*, Nicolas Jenson, 1461

p.181 “要画一幅绝妙的美人……理想中的美神。” *Raphael: His Life, Works, and Times*, Eugene Muntz, Kessinger Publishing, 2007

p.181 “两只形态优美……呼吸一致。” *The Stanze of Angelo Poliziano*, Trans. David Quint, Pennsylvania State University Press, 1993

p.193 “他吞下了……画布和画板上。” *Janson's History of Art: The Western Tradition*, Volume II, Penelope J. E. Davies, Walter B. Denny, Frima Fox Hofrichter, Joseph F. Jacobs, Ann M. Roberts, David Simon, Prentice Hall, 2007

p.221 “向自然本真求教一切。” *The Annotated Mona Lisa: A Crash Course in Art History from Prehistoric to Post-Modern*, Carol Strickland and John Boswell, Andrews McMeel Publishing, 2007

p.231 “一种拥抱池塘……方式去拥抱。” *De Pictura*, Leon Battista Alberti, 1435

p.231 “在佛兰德斯……谈不上是艺术……” *Northern Renaissance Art*, Susie Nash, Oxford University Press, 2008

p.246 “岛屿上才有了人类居住。” *A Narrative of Missionary Enterprises in the South Sea Islands*, John Williams, John Snow, 1837

p.257 “这些……描述都显得多余。” *Italy: With Sketches of Spain and Portugal*, Volume I, William Beckford, BiblioLife, 2009

p.260 “将画笔浸润于智慧之中。” *Enlightenment Portraits*, Michel Vovelle, University of Chicago Press, 1997

p.262 “西斯廷……伟大的艺术杰作。” *The World's Most Influential Painters and the Artists They Inspired: The Stories and Hidden Connections Between Great Works of Western Art*, David Gariff, Barron's Educational series, 2008

p.267 “你一生……最势均力敌的局面。” *Wellington: A Personal History*, Christopher Hibbert, Da Capo Press, 1999

p.272 “我选择了……要为祖国绘画。” *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760–1850*, Christopher John Murray, Routledge, 2003

p.299 “沃特豪斯……到其他画家。” J. W. Waterhouse, Peter Trippi, Phaidon Press, 2005

p.310 “所有人……相反，留起了长发卷。” *John Bull and His Island*, Max O'Rell, Nabu Press, 2010

p.310 “为艺术而艺术。” *Three nineteenth-century French writer/artists and the Maghreb: The literary and artistic depictions of North Africa by Théophile Gautier, Eugène Fromentin, and Pierre Loti*, Elwood Hartman, Narr, 1994

p.313 “是将一罐颜料泼洒在公众脸上。” *A Pot of Paint: Aesthetics on Trial in Whistler v. Ruskin*, Linda Merrill, Smithsonian, 1993

p.315 “极其风雅。” *Hortus inclusus: In montibus Sanctis. Coeli enarrant. Notes on various pictures*. Praeterita, John Ruskin, D. Estes, 1913

p.316 “印象？……已完成的作品！” *Art in Theory: 1815–1900 An Anthology of Changing Ideas*, Charles Harrison, Paul J. Wood, Jason Gaiger, Wiley–Blackwell, 1998

p.321 “人们称我为舞女画家。” *Edgar Degas*, Pierre Cabanne, Editions Pierre Tisné, 1958

p.321 “对我而言……衣饰和舞蹈动作。” *Edgar-Hilaire-Germain Degas*, Daniel Catton Rich, Thames & Hudson, 1954

p.322 “完美地……波希米亚式气氛。” *Impressionism*, Belinda Thomson, BISON, 1988

p.322 “在一处……云层表面上跳舞。” *Renoir*, Galeries nationales du Grand Palais, Arts Council of Great Britain, 1985

p.325 “不仅是用脑袋……脚趾头也在思考。” *Philadelphia's Outdoor Art: A Walking Tour*, Roslyn F. Brenner, Camino Books, 2002

p.325 “轮番旋转扭曲我的泥坯和模特。” *Rodin*, Bernard Champigneulle, Thames & Hudson, 1995

p.326 “画面的核心……时刻都在改变。” *The Annotated Mona Lisa: A Crash Course in Art History from Prehistoric to Post-Modern*, Carol Strickland and John Boswell, Andrews McMeel Publishing, 2007

p.328 “过劳死，等于自杀。” *Impressionism and Postimpressionism: Artists, Writers and Composers*, Sarah Halliwell, Raintree Steck–Vaughn Publishers, 1997

p.330 “一种比摄影师……更相似的画面。” *The Letters of Vincent Van Gogh*, Ed. Ronald de Leeuw, Penguin Classics, 1998

p.332 “用圆柱……表现自然。” *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, Herschel B. Chipp, University of California Press, 1984

p.337 “在现场画……夜景画常规的唯一办法。” *Vincent Van Gogh: The Drawings*, Colta Ives, Metropolitan Museum of Art, 2005

p.337 “这就是……和绿色。” *Imaginatio Creatrix: The Pivotal Force of the Genesis/ Ontopoiesis of Human Life and Reality (Analecta Husserliana)*, Ed. A–T. Tymieniecka, Springer, 2004

p.340 “画中的景观……祈祷者的想象之中。” *Critical Readings in Impressionism and Post-Impressionism: An Anthology*, Ed. Mary Tompkins Lewis, University of California Press, 2007

p.346 “突然……鞭子挥动的噼啪之声。” *Art Nouveau*, Robert Schmutzler, Harry N. Abrams, 1978

p.360 “我将镜头……那个人就起跳了。” *City Gorged with Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*, Ian Walker, Manchester University Press, 2002

p.361 “这是唯一——张对我产生过影响的照片。” Media Release: ‘Martin Munkacs: Think While You Shoot!’ , International Centre of Photography, 2007

p.367 “我以为，这是我最好的东西之一。” *Pennsylvania Modern: Charles Demuth of Lancaster*, Betsy Fahlman, University of Pennsylvania Press, 1983

p.368 “一个悖论……孤绝隔离。” *The Fall of Public Man*, Richard Sennett, Penguin, 2003

p.370 “在这幅画面前……打造而成。” *Les Fauves: A Sourcebook*, Ed. Russell T. Clement, Greenwood Press, 1994

p.371 “像孩童面对大自然，满怀新奇。” *The Fauves*, Gaston Diehl, Harry N. Abrams, 1975

p.371 “在现实生活……一个自由世界。” *Robert Motherwell: With Pen and Brush*, Mary Ann Caws, Reaktion Books, 2003

p.375 “不是外在形式……事物的实质。” *Brancusi: A Study of the Sculpture*, Sidney Geist, Viking Press, 2003

p.379 “充满着美、新奇、怀疑、恐怖和神性。” *Weimar, a Cultural History, 1918–1933*, Walter Laqueur, Littlehampton Book Services, 1974

p.379 “贫血、萎靡……已经对此厌倦。” *The Story of Modern Art*, Norbert Lynton, Phaidon Press, 1989

p.383 “向右的移动……出发去外部世界。” *Kandinsky: Catalogue Raisonné of the Oil Paintings*, Hans Konrad R. Hel and Jean K. Benjamin, Cornell University Press, 1984

p.384 “这幅画……竟然画了这个！” *German Expressionist Painting*, Peter Howard Selz, University of California Press, 1992

p.385 “雄性力量、严峻、坚毅和智力。” *Expressionism*, Dietmar Elger, Benedickt Taschen, 1992

p.385 “去除……最细小的线条。” *Expressionism*, Dietmar Elger, Benedickt Taschen, 1992

- p.385 “野蛮残暴……总是令人抗拒。” *German Expressionism: Die Brücke and Der Blaue Reiter*, Barry Herbert, Olympic Marketing Corp., 1983
- p.385 “在动物……怎么看待世界的？” *Artists on Art from the 14th to the 20th Century*, Robert John Goldwater, Kegan Paul, 1947
- p.387 “美妙……精心构造的。” *Expressionism*, Dietmar Elger, Benedickt Taschen, 1992
- p.388 “如果……何种命运？” *In Praise of Commercial Culture*, Tyler Cowen, Harvard University Press, 2000
- p.392 “第一幅招魂驱魔画。” *A World History of Art*, Hugh Honour and John Fleming, Laurence King, 2009
- p.393 “（这些面具）真是神奇……挑战一切。” *A Life of Picasso: 1907–1917*, J. Richardson, Pimlico, 2009
- p.396 “我们将……行为做派。” *Futurism: A Modern Focus: The Lydia and Harry Lewis Winston Collection*, Dr. and Mrs. Barnett Malbin, New York Guggenheim Museum, 1973
- p.398 “平静……或欢乐。” *The Oxford Companion to Twentieth Century Art*, Harold Osborne, Oxford Paperbacks, 1988
- p.400 “在创造……创作目标。” *The Non-Objective World: The Manifesto of Suprematism*, Kasimir Malevich, Dover Publications, 2003
- p.401 “真实空间……物质（形式）。” *Modern Sculpture: A Concise History*, Herbert Read, Thames & Hudson, 1964
- p.401 “一种构造……绕其转圈。” *Art of the Avant-garde in Russia: Selections from the George Costakis Collection*, Margit Rowell, University of Washington Press, 1987
- p.401 “绘画与建筑……交汇点。” *Visions of Totality: László Moholy-Nagy, Theo Van Doesburg and El Lissitzky*, Steven A. Mansbach, UMI Research Press, 1980
- p.402 “我的新画……被摧毁。” *New Finnish Architecture*, Scott Poole, Rizzoli International Publications, 1992
- p.403 “这个拐角……通道。” *The Last Futurist Exhibition of Painting*, Linda S. Boersma, OIO Publishers, 1994
- p.407 “没必要……表现艺术。” *The Quotable Artist*, Peggy Hadden, Allworth Press, 2002
- p.411 “与生活……百无一用。” *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, Herschel B. Chipp, University of California Press, 1984
- p.414 “创造……等级壁垒。” *Modern Architecture: A Critical History*, Kenneth Frampton, Thames & Hudson, 2007
- p.415 “插在……鲜花。” *The Bauhaus: Masters & Students by Themselves*, Ed. Frank Whitford, Overlook Press, 1993
- p.418 “未来时代……解读。” *Art in Question*, Karen Raney, Continuum International Publishing Group, 2003
- p.419 “一个人……也是透明的。” *László Moholy-Nagy*, Arts Council of Great Britain, 1980
- p.421 “一直坚定……现实风格。” *Neue Sachlichkeit 1918–33: Unity and Diversity of an Art Movement*, Steve Plumb, Editions Rodopi B.V., 2006
- p.427 “手工绘制的梦境照片。” *The Annotated Mona Lisa: A Crash Course in Art History from Prehistoric to Post-Modern*, Carol Strickland and John Boswell, Andrews McMeel Publishing, 2007
- p.428 “要么去……停止创作。” *A World of Art*, Henry M. Sayre, Pearson Education, 2002
- p.428 “艺术的……不可接受的。” *Surreal Things: Surrealism and Design*, Ghislaine Wood, V&A Publications, 2007
- p.429 “从实用……完全无用。” *The Secret Life of Salvador Dalí*, Salvador Dalí, Dover Publications Inc., 2009
- p.430 “在绘画……具体呈现出来。” *Postmodern Subjects, Postmodern Texts*, Jane Dowson and Steven Earnshaw (eds), Rodopi B.V. Editions, 1995
- p.433 “要表现……喜欢的蓝色。” *Magritte, 1898–1998*, Gisèle Ollinger–Zinque (ed.), Harry N. Abrams, 1998
- p.439 “我们的根本……个人主义。” *Art in Theory: 1815–1900 An Anthology of Changing Ideas*, Charles Harrison, Paul J. Wood, Jason Gaiger, Wiley–Blackwell, 1998
- p.444 “现在……险恶人物。” *The impact of Modernism 1900–20: Early Modernism and the Arts and Crafts Movement in Edwardian England*, S. K. Tillyard, Routledge, 1988
- p.447 “如果让……很有意思。” *Calder, An Autobiography with Pictures*, Alexander Calder and Jean Davidson, Pantheon Books, 1966
- p.449 “弗兰肯斯坦……自寻灭亡。” *Jacob Epstein, sculptor*, Richard Buckle, Faber, 1963
- p.453 “在对纯粹……自身的存在。” *Not an Illustration But the Equivalent: Cognitive Approach to Abstract Expressionism*, Claude Cernuschi, Fairleigh Dickinson University Press, 1997
- p.457 “选择绘制……置身于画作之中。” *Not an Illustration But the Equivalent: Cognitive Approach to Abstract Expressionism*, Claude Cernuschi, Fairleigh Dickinson University Press, 1997
- p.458 “根本没有……成分。” *Jackson Pollock: Interviews, Articles and Reviews, 1943–1993*, Pepe Karmel (ed.), Museum of Modern Art, 2000
- p.458 “试着去……给你的信息。” *Jackson Pollock: Interviews, Articles and Reviews, 1943–1993*, Pepe Karmel (ed.), Museum of Modern Art, 2000
- p.459 “对于波洛克……动态就减速。” *Jackson Pollock: Drawing into Painting*, Jackson Pollock and Bernice Rose, Museum of Modern Art, 1979
- p.462 “通过对现实……心理感知。” *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, Kristine Stiles, University of California Press, 1996
- p.462 “必须对画像……细致观察。” *Andrew Wyeth: Memory and Magic*, Anne Knutson, Rizzoli International Publications, 2005
- p.481 “单字名……身份的划分。” *Women, Art and Society*, Whitney Chadwick, Thames & Hudson, 2007
- p.485 “通俗……大产业化。” *Art into Pop*, Simon Frith and Howard Horne, Methuen Young Books, 1987
- p.485 “最厚颜无耻的那些特质。” *Roy Lichtenstein*, John Coplans (ed.), Allen Lane, 1974
- p.485 “我们有意识……在于艺术。” *Yoko Ono: A Biography*, Jerry Hopkins, Sidgwick & Jackson, 1987
- p.485 “在大部分……商业文化。” *Routledge Companion to Postmodernism*, Stuart Sim (ed.), Routledge, 2004
- p.487 “把商业艺术……商业艺术。” *Art into Pop*, Simon Frith and Howard Horne, Methuen Young Books, 1987
- p.487 “让批评家……如此愚蠢。” *Art into Pop*, Simon Frith and Howard Horne, Methuen Young Books, 1987
- p.489 “（采用丝印）你……有差异。” *Finding the Artist Within: Creating and Reading Visual Texts in the English Language Arts Classroom*, Peggy Albers, International Reading Association, 2007
- p.490 “要让一幅画……不够彻底。” *Roy Lichtenstein*, John Coplans (ed.), Allen Lane, 1974
- p.497 “对都市……循环再生。” *Art: The Twentieth Century*, Flaminio Gualdoni, Skira Editore, 2009
- p.502 “艺术表现……策略手段。” *Gardner's Art Through the Ages: Western Perspective*, Christian J. Mamiya and Fred Kleiner, Wadsworth Publishing, 2005
- p.514 “我每天……进入为止。” *Conceptual Art (Themes & Movements)*, Peter Osborne (ed.), Phaidon Press, 2002
- p.518 “……我实在……做选择了。” *The Art of Alighiero E. Boetti: When 1 is 2*, Alighiero E. Boetti, Contemporary Arts Museum, 2002
- p.522 “我的作品……易于实现。” *The Fate of the Object: from Modern Object to Postmodern Sign in Performance, Art, and Poetry*, Jon Erickson, University of Michigan Press, 1995
- p.535 “摄影是……思考的方式。” *Stone*, Andy Goldsworthy, Harry N. Abrams, 1998
- p.545 “将艺术……最佳途径。” *Georg Baselitz*, Diane Waldman, Guggenheim Museum, 1995

索引 INDEX

粗体数字代表书中插图的页码。

Abramovic, Marina **512**, 513
Lips of Thomas **512**
Abstract Expressionism 376, 452–59, 468, 485, 487
Hofmann, Hans 454, **455**; Kaprow, Allan 504, 505, 512; Kllne, Franz 452, **453**; Kooning, Willem de 452, **453**; Motherwell, Robert 452, 453, 454, 457; Pollack, Jackson, **13**, 452, 453, **458–59**, 468, 469, 512; Rothko, Mark 452, 454, **456–57**; Smith, David 453
Acconci, Vito 513, **514–15**, 528
Following Piece **514–15**; *Island in the Mur* 515; *Remote Control* **515**; *Seedbed* 513, 515; *Step Piece* **515**
Adam, Robert 261
Adams, Ansel 357, **362–63**, 551
Clearing Winter Storm, Yosemite Valley 357, **362–63**; *Monolith*, The Face of Half Dome 363
Aegean art 24–27
female figure 24, **25**; flask with octopus motif 24, **25**; Kamares ware 25; Mask of Agamemnon **24**, 25; Minoan art 24, 26–27; *Toreador Fresco* 25, **26–27**
Aertsen, Pieter **184**, 185
Flight into Egypt (The Meat Market) **184**
Aestheticism 291, 310–15, 346
Beardsley, Aubrey 310, 311, 347, **348–49**; Moore, Albert 310, 311, **314–15**; Whistler, James McNeill 291, **310**, 311, **312–13**, 315, 349
African art 68–71, 198–201, 342, 389, 393, 449, 472–75
Adwinasa man's cloth **199**; Akoto, Kwame 473; Benin plaque 69, **70–71**; Bouabré, Frédéric Bruly 473; Edo 69, 71; Hazoumé, Romauld 474–75; head of an *oni* of Ife 68, **69**; Ilungwani, Jackson; 472, **473**; Igbo-Ukwu 68, **69**; Koloane, David 473; Kongo double-headed dog **198**; Kuba mask **201**; *minkisi* 199; Mthethwa, Zwelethu **472**, 473; *N'tomo* mask **201**; *nkisi* 199; Nok culture **68**; Okeke, Uche 473, **473**, 475; Onobrakpeya, Bruce 473; salt cellar, Sierra Leone **198**; Samba, Chéri 473; sub-Saharan Africa 68, 69; Yoruba mask **201**
Ainslie, Bill 473
Akoto, Kwame 473
Albers, Josef 415, 524, 525
Homage to the Square 524; *Interaction of Color* 525
Alberti, Leon Battista 173
Alexander, Jane 473
Allan, William 286
The Slave Market, Constantinople 286
Alma-Tadema, Lawrence 287, 299
Altaf, Navjot 560, 561
Mumbai Meri Jaan 561
al-Zaman, Nadir 194, **195**
Portrait of Shah Jahan as a Prince **195**
Amarial, Tarsila Do 508
Abaporu 508
anamorphic painting 191
Anamorphosis **191**; Nicéron, Jean-François **191**; Schön, Erhard 191; *vexierbilder* 191
Ancient art
Aegean art 24–27; Assyrian art 8, 38, 39, 41; Buddhist art 58–61; Byzantine 72–73; cave paintings **16**, 17; Chinese art 42; Greek art 48–57; Egyptian art 28–33; land art 17, **18–19**; Mesopotamian art 20–23, 38–41; Persian art 38–41; Pre-Columbian art 19, 34–37, 112–17, 436, 442; rock art **16**, 17; Roman art 62–67; West African art 68
Anderson, Laurie 513
Homeland 513
Andre, Carl 520, **522–23**, **523**
The Equivalents **523**; *Steel Zinc Plain* 521, **522–23**
Angelico, Fra 150, **152**
The Annunciation **152**; *The Beheading of St Cosmas and St Damian* 150
Anonima Group 524
Anselmo, Giovanni 516
anthropometry 497, 498, 499
Anthropophagic movement 508
Anuszkiewicz, Richard 525
Apollinaire, Guillaume 374, 375, 388
Aragon, Louis, **426**
Arbus, Diane 492
Child with Toy Hand Grenade 492
Archipenko, Alexander 391

Arcimboldo, Giuseppe 203
Arentsz, Arent 222
Arp, Jean 410, 445, 471
Arte Povera 516–19
Anselmo, Giovanni 516; Boetti, Alighiero 516, 517, **518–19**; Kounellis, Jannis 516, **517**; Pistoletto, Michelangelo **516**, 517; Rauschenberg, Robert 469, 477, 484, 485, 493, 497, 516, 543
Art Nouveau 291, 311, 339, 346–49, 351
Beardsley, Aubrey 310, 311, 347, **348–49**; Eckmann, Otto 347; Guilmar, Hector 347; Horta, Victor 346; Lalique, René 346, **347**; Mackintosh, Charles Rennie 347, 351; Mucha, Alphonse 346, **347**; Toorop, Jan **346**
Arts and Crafts Movement 195, 311, 346, 414
Assyrian art 8, 38, 39, 41
Auerbach, Frank 460, **461**
Head of J. Y. M. 460, **461**
Austrian indigenous art 540–43
'Dreamings' 541; Joolama, Rover Thomas 540, **541**; Mawurndjul, John 541; Tillers, Imants **543**; Tjakamarra, Michael Nelson 541, **542–43**; Tjapaltjarri, Clifford Possum 540, 541, 542; Tjapaltjarri, Tim Leura 541, 542; Tjupurrula, Johnny Warangkula 540, **541**, 542; Warlpiri ground painting 541
Avedon, Richard 359
Ayccock, Alice 532
Sand/Fans 532
Aztec art 112, 113
Baader, Johannes 413
Baargeld, Johannes 410
Bacon, Francis 460, 462, **464–65**
Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion **464–65**
Bagchi, Jeebesh 560, 563
Baldaccini, César 496, **497**
Compression 'Ricard' **497**
Baldessari, John 501
Ball, Hugo 411
Balla, Giacomo **396**, 397, 399
Speeding Automobile **396**, 397
Banksy 552, **553**
Stencilled graffiti mural of a worker removing prehistoric cave paintings **553**
Barbieri, Giovanni Francesco 213
Barney, Matthew 513, **528**, 529
Cremaster Cycle **528**, 529; *Drawing Restraint* 513
Baroque 10, 165, 195, 203, 212–21, 250
Bernini, Gianlorenzo 212, **213**, 214; Brueghel, Jan the Elder 215; Caravaggio, Michelangelo Merisi da 11, 213, 214, **216–17**, 509; Carucci, Jacopo **204–5**; Gentileschi, Artemisia 212, **214**; Lorrain, Claude 213, 214
Murillo, Bartolomé Esteban 214, **215**; Ottoman 195; Poussin, Nicolas 212, 214; Pozzo, Andrea 213; Preti, Mattia 212; Ribera, José de 214, **215**; Rigaud, Hyacinthe 213; Rubens, Sir Peter Paul 212, 214, **218–19**, 221, 252; Sacchi, Andrea 212; Velázquez, Diego 215, **220–21**, 313, 323, 431, 465
Barry, Robert 500
Telepathic Piece 500
Baselitz, Georg 461, **466–67**, 544, **545**
The Big Night Down the Drain 461, **466–67**; *Pandämonische Manifest* 1 467; *The Red Sea* **545**; *Three-legged Nude* 544, **545**
Basquiat, Jean-Michel 545, 552
Batignolles School 317
Baton, Pompeo **257**
Col. the Hon. William Gordon of Fyvie **257**
Bauhaus 414–19
Breuer, Marcel 414, **415**; Design projects 415; Doesburg, Theo van 406, 407, **408–9**, 414; Feininger, Lyonel 367, 414, 417; Gropius, Walter 414, 415, 416; Kandinsky, Wassily **12**, 350, 378, 379, 380, **381**, **382–83**, 385, 407, 414, 415, 417, 468; Klee, Paul 286, 350, 384, 385, 414, 415, **416–17**; metal workshop **414**; Meyer, Hannes 415; *Modest Mussorgsky* 415; Moholy-Nagy, László 414, **418–19**; Rohe, Ludwig Mies van der 415; Schlemmer, Oskar 415; Schmidt, Joost 414, **415**; Stölzl, Gunta 414; Theatre of Totality 419
Bayer, Herbert 415
Bazille, Frédéric **317**, 318, 327
Bazille's Studio **317**
Baziotes, William 457
Beardsley, Aubrey 310, 311, 347, **348–49**
The Peacock Skirt 347, **348–49**
Beato, Felix 290
Beaton, Sir Cecil 359
Beckmann, Max 379, **420**, 421
Before the Masked Ball **420**, 421; *Carnival* 379
Bellini, Giovanni 165, **166–67**, 169, 170, 171
The Agony in the Garden 167; *Pietà* **166**, 179, 529, **531**

Benton, Thomas Hart 365
A Social History of Missouri 365
Bernard, Emile **338**, 339
The Buckwheat Harvest **338**
Bernini, Gianlorenzo 212, **213**, 214
David 212; *The Ecstasy of St Theresa* 212, **213**
Betto, Bernardino di 173
Beuys, Joseph 500, **501**, 505, **512**, 513, 528, 547
The Chief 500; *Composition for 2 Musicians* 512; *How to Explain Pictures to a Dead Hare* 501; *I Like America and America Likes Me* 505, **512**; *Siberian Symphony*, 1st Movement 512
Blake, Peter 485, **486**, **487**
Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band 486, **487**
Blake, William 203, 268
Blek le Rat 553
Bleyle, Fritz 379, 387
Boccioni, Umberto 396, **398–99**, 439
The City Rises 397; *Dynamism of a Cyclist* 396, **398–99**
Bode, Vaughn 552
Boetti, Alighiero 516, 517, **518–19**
Alternando da uno a cento e viceversa **519**, *Annual Lamp* 519; *Mappa* 517, **518–19**
Bomberg, David 460, 461
Bondone, Giotto di **31**, 75, 118, **120–21**, 150
Freeing of the Heretic Pietro 31; *Lamentation of the Death of Christ* 118, **120–21**
Bonnard, Pierre 338, **339**
Le Grand-Lemps 338, **339**
Bosch, Hieronymus 141, 185, **188–89**
The Garden of Earthly Delights 141, 185, **188–89**
Boshier, Derek 484, 485, 486
First Toothpaste 486
Bosschaert, Ambrosius **225**
Still Life with Flowers **225**
Botticelli, Sandro 152, 153, **158–59**, 279, 439
Primavera 153, **158–59**
Bouabré, Frédéric Bruly 473
Boucher, Alfred 374
Boucher, François **250**, 251
Shepherd Piping to a Shepherdess **250**, 251
Mademoiselle O'Murphy 251
Boudin, Eugène 319, 327
Bouguereau, William 277, **278–79**
The Birth of Venus 277, **278–79**, 439
Boulogne, Jean **203**
Brâncuși, Constantin **343**, 374, 375, **444**, 445, 446, 523
Bird in Space 343; *Mlle. Pogany* **343**, 444; *Sleeping Muse* **444**
Brandt, Bill 358, 359
East Durham Coal-searchers 358
Braque, Georges 371, **388**, 389, 390, **391**, 392, 393, **394–95**, 398, 471
Girl with a Mandolin (Fanny Teller) 394, **395**; *The House Behind the Trees* 371; *Houses at L'Estaque* **388**, 389; *Man with a Guitar* **388**, **394–95**; *Still Life on a Table*; 'Gillette' **391**; *Still Life with Playing Cards* 391; *The Yellow Seacoast* 371
Brassaï **358**, 359
Morris Column **358**, 359; *Paris de nuit* 358; *Perspective of Nudes* 358
Bratby, John 461
The Regents of the Children's Orphanage in Haarlem 223
Breton, André 247, **426**
Breuer, Marcel 414, **415**
Folding armchair model no.54 **415**
Broederlam, Melchior 141
Bronzino, Agnolo 202, **206–7**
An Allegory of Cupid with Venus 202, **206–7**
Broodthaers, Marcel 500
Museum of Modern Art 500
Brown, Ford Madox 294, **295**
The Last of England 294, **295**
Browne, Henriette 286
Bruegel, Pieter the Elder 183, 184, **185**, **192–93**, **231**
Hunters in the Snow (January) 184, **185**; *Landscape with the Fall of Icarus* 185, **192–93**; *Landscape with the Flight into Egypt* **231**
Brueghel, Jan the Elder 215
The Garden of Eden 215
Brumante, Donato 173
Brunelleschi, Filippo 150, 151, 155, 173
Bruno, Christophe 549
Bryce, Fernando 509
South of the Border 509
Bryen, Camille 468
Buddhist art 9, 58–61, 105
Amida Buddha **60–61**; Amitabha Triad **106–7**; Bimaran reliquary **59**; Buddha 9, **58**, 59, **60–61**; frescoes 59; Kondo temple **59**; yosegi-zukuri technique 61

Buñuel, Luis 426, **431**
Un Chien andalou **431**
Buonarroti, Michelangelo 67, 121, 153, 165, **167**, 172, 173, 174, **175**, **178–79**, 181, 205, 213, 231, 260, 325, 373, 439
Creation of Adam **178**, **179**, 373; *The Flood* **178**; *Last Judgment* 179; *Moses* **175**
Original Sin and Banishment from the Garden of Eden **178**; *Pietà* **167**; *Separation of Light from Darkness* **178**, **179**
Buoninsegna, Duccio di **118**, 119, 123
Madonna Ruccellai 118; *Maestà* **118**, 119, 123; *The Last Supper* **118**
Burden, Jane 295
Burne-Jones, Edward 294, 295
The Legend of Briar Rose 295
Burton, Harry 356
Bushoong Dynasty 199, 201
Busshi, Jōchō **60–1**
Amida Buddha **60–1**
Byzantine art 72–81, 93, 109, 118, 119
The Borradaile Triptych **74**, 75; Christ Pantocrator 74, **78–79**; Emperor Justinian's Court 72, **73**; Hagia Sophia **72**, 73, 74; *Head of St Peter* **79**; *The Heavenly Ladder* 75, **76–77**; *Madonna and Child Enthroned* 74, 75, 118; mosaics 79; *Old Testament Trinity* 73, **80–81**; St Nicholas icon 74, **75**
Cabanel, Alexandre 276, **277**
Phèdre 276, **277**
Cage, John 512
Calder, Alexander **12**, 445, **447**
Scarlet Digitalis **447**
Campbell, Steven 545
Canal, Giovanni Antonio 256, 257, **258–59**
Badminton House, Gloucestershire 259
London, Seen Through an Arch of Westminster Bridge **259**; *View of Venice with St Mark's* 257, **258**; *View of Venice with the Salute* 258
Canaletto, *see* Canal, Giovanni Antonio
256, 257, **258–59**
View of Venice with St. Mark's **258–59**
Canova, Antonio 261
Capa, Robert 357, **358**, 359
The Falling Soldier: Loyalist Militiaman at the Moment of Death **358**, 359
Caravaggio, Michelangelo Merisi da 11, 213, 214, **216–17**, 509
Beheading of St John the Baptist 217; *The Conversion of St Paul* 213, **216–17**; *Medusa* 509; *The Supper at Emmaus* **217**
Carpaccio, Vittore **165**
Miracle of the Relic of the True Cross **165**
Carrà, Carlo 396, 397
Carracci, Annibale **212**, 213
Adoration of the Shepherds **212**, 213
Cartier-Bresson, Henri 357, **360–61**
Behind the Gare St Lazare 358, **360–61**
Carucci, Jacopo **204–5**
The Deposition from the Cross **204–5**; *Joseph in Egypt* 205; *Vertumnus and Pomona* 205
Cassatt, Mary Stevenson 291, 317, **319**
In the Loge **319**
Castelfranco, Giorgio Barbarelli da 164, 165, **168–69**, 171
Mercury and Isis 168; *The Tempest* 164, **168–69**, 299
Castiglione, Giuseppe 240
Cauduro, Rafael 509
The History of Justice in Mexico 509
Caulfield, Patrick 485, 487
Interior Night 487
cave paintings
Altamira cave painting **16**, 17; Chauvet Cave 16; Dynamic Figure tradition **17**; Lascaux cave painting 17; pre-Columbian 34; x-ray painting 17
Celtic art 86, 89
Cézanne, Paul **328**, 329, **332–33**, 370, 371, 388, 389, 395
Bathers **328**, 329; *The Montagne Sainte-Victoire with Large Pine* 329, **332–33**
Chagall, Marc 374, **375**, 377, 415
The Violinist 374, **375**
Chapman, Jake and Dinos 556, **557**
Tragic Anatomies **557**
Chardin, Jean-Baptiste 255
Chauvet, Jules Adolphe **151**
Santa Maria cathedral, Florence **151**
Chavannes, Pierre Puvis de 338
Cheng, Li 98, 103
Chéret, Jules 347
chiaroscuro 121, 214, 216, 217, 224, 273, 439
Chicago, Judy 505
The Dinner Party 505
Chicano art 509
Chimú kingdom 112, 113
Chinese art 9, 10, 42–47, 98–103, 124–27,

240–43
ancient 42–47
bi disc **44**, 45
contemporary 476, 477, **482–83**;
Han 43, 44, 45, 98
funeral banner 44, **45**; funeral suit of
Princess Dou Wan 44, **45**; ornamental
handle with *bi* disc **44**
Ming 124–27, 241, 243
imperial porcelain jar 126–27; jar with
carp design 124, **125**; tile, Bao'ensi
temple 124, **125**; Xuande period 127; Wei,
Xu **124**, 125
Qing 44, 124, 125, 240–43
Castiglione, Giuseppe 240; Hui, Wang
240, 241; Imperial Throne **242–43**; Sixth
Panchen Lama statue **241**
Shang 42, 43
elephant wine vessel **42**; funerary mask
42, **43**; silk painting 42
Tang, Song and Yuan 98–103
brush painting 99; Cheng, Li 98, 103;
Emperor Huizong 98, **99**, 101, 105;
Mengfu, Zhao 100, 101; northern school
of Jing Hao 99; *shan shui* 98, 100;
southern school of landscape painting
99; trumpet-mouthed vase 100; Wei,
Wang 98; Xuan, Zhang 98, 99; Xi, Guo
100, **102–3**; Xsi, Xsu 98; *zaju* 101; Zeduan,
Zhang 100
Terracotta Army 43, 44, **46–47**
Warring States Period 43, 44
bianzhong of Marquis Yi 42, **43**
Zhou 43
Chirico, Giorgio de 397, 426, **427**, 428, 429
The Soothsayer's Recompense 426, **427**, 428
Chola Dynasty 83, 85
Christo 496, **504**, 505
Surrounded Islands 497; *Wrapped*
Reichstag, Berlin **504**, 505
Christus, Petrus 141, **142**
A Goldsmith in His Shop **142**
Cimabue, Giovanni 74, **75**, 118
Madonna and Child Enthroned 74, **75**
Clément, Félix Auguste 344
Clemente, Francisco 544, 545
The Fourteen Stations 545
Cleve, Joos van 183, 202
The Last Judgment 202
Cloisonnism 330
Close, Chuck 536, 537
Mark 536
Clouet, François 203
Cohen, Harold 548
Untitled Computer Drawing 548
Cole, Thomas 268, **269**
View of the Round-Top in the Catskill
Mountains 268, **269**
collage 390, 391, 411, 412, 428
Collinson, James 294
Combas, Robert 545
Conceptual art 13, 491, 500–3, 521, 559
Baldessari, John 501; Barry, Robert 500
Beuys, Joseph 500, **501**, 505, **512**, 513, 528,
547; Broodthaers, Marcel 500; Craig-
Martin, Michael 501; Creed, Martin 501;
Gilbert & George 501, 513, 529; Hirst,
Damien 501, **556**, 557; Holzer, Jenny **500**,
501; Kosuth, Joseph 500, 501, **502–3**;
Manzoni, Piero 469, **501**; Maria, Walter
De 501, 532
Constable, John **268**, 269, 301
The Hay Wain 269; *The Valley Farm* **268**
Constructivism 400–5, 418
Gabo, Naum 400, **401**, 444, **445**; Pevsner,
Antoine 401; Rodchenko, Alexander 400,
401, **404–5**
Cool Earl 552
Coptic art 108
Corinth, Louis 351
Cornbread 552
Corot, Jean-Baptiste-Camille 301,
302, 318
Mantes View of the Cathedral and Town
through the Trees 302
Cosimo, Piero di 205
Courbet, Gustav 277, **300**, 301, 302,
307, **308–9**, 318, 323
The Artist's Studio: A Real Allegory Summing
Up Seven Years of My Artistic and Moral Life
300, 301; *The Burial at Ornans* 277; *The*
Origin of the World 301, 308; *Sleep* 301,
308–9; *The Stonebreakers* 300
Couture, Thomas 277, 307
Craig-Martin, Michael 501
Cranach the Elder, Lucas 182, **183**, 185
Madonna and Child **183**, 185
Creed, Martin 501
The Lights Going On and Off 501
Cross, Henri Edmond 331

Cubism 12, 365, 388–91, 393, 395, 397, 411
Analytic Cubism 388, 393, 394; Archipenko,
Alexander 391; Braque, Georges 371, **388**,
389, 390, **391**, 392, 393, **394–95**, 398, 471;
Duchamp, Marcel 12, 389, 390, **391**, 410,
411, 429, 469, 497, 500, 504, 512; Gris, Juan
388, **389**, 390, 391, 393; Léger, Fernand 377,
389, **390**, 391, 491, 497; Picasso, Pablo 246,
339, 342, 343, 345, 371, 373, 374, 388, **389**, 390,
391, **392–93**, 394, 395, 398, 400, 401, 427,
428, 431, **434–35**, 444, **445**, 461, 465, 469;
and Synthetic Cubism 389, 390, 391, 438
Cunningham, Imogen 357, **363**
Succulent **363**
Curry, John Stewart 365
Cybil, Vladimir 508
Dada 410–13, 420, 426, 469, 500, 512
Arp, Jean 410, 445, 471; assemblages 410,
411; Baader, Johannes 413; Ball, Hugo 411;
Berlin 423; European 411; Hausmann,
Raoul 410, 411, **412–13**; Heartfield, John 413,
423; Höch, Hannah 411, 413; Man Ray 359,
411; Picabia, Francis 390, **410**, 411, 468;
Super-Dada 410, 411
Dali, Salvador 359, 426, 427, 428, 429, **430–31**
The Great Masturbator 431; *Lobster*
Telephone 429; *The Persistence of Memory*
427, **430–31**
Das Merzbild 411
Daubigny, Charles-François 301, 305, 318
Daumier, Honoré **301**
The Laundress **301**
David, Gerard 141, 142, **143**
The Rest on the Flight to Egypt 141; *The*
Virgin Among the Saints 142, **143**
David, Jacques-Louis 250, 252, 255,
260, 261, **262–63**, 266, 276
The Death of Marat **263**, 266; *The Death*
of Socrates 260, **262–63**; *Madame Récamier*
264; *The Oath of the Horatii* **260**, 261, 263
Deccani painting 235
Degas, Edgar 317, 18, 319, **320–21**, 368
L'Absinthe 321; *Dancers at the Bar* 321;
The Ballet Class **320–21**; *Little Dancer of*
Fourteen Years 321; *Miss La La at the Crique*
Fernando 321; *Star of the Ballet* 321; *The*
Tub 321
Delacroix, Eugène 261, 267, **272–73**, 276, 286,
338
Death of Sardanapalus 273; *Liberty Leading*
the People 267, **272–73**; *Massacre at Chios*
273, 276; *Medea about to Kill Her Children*
273; *Self-portrait* **273**
Delaroche, Paul 289, 305
Delaunay, Robert 345, 374, 377, 385, 390, 396,
397, 417, 454, 471
La Tour Eiffel 396, **397**
Delaunay, Sonia 471
Demuth, Charles 364, 365, **366–67**
I Saw the Figure 5 in Gold 367; *Lancaster*
367; *My Egypt* 364, **366–67**
Denis, Maurice 339
Derain, André **370**, 371, 373, 388
Bridge over the Riou **370**, 371; *Charing*
Cross Bridge 371
De Stijl 406, 407, 408, 409, 414
Doesburg, Theo van 406, 407, **408–9**, 414;
Leck, Bart van der 406, **407**; Mondrian,
Piet **406**, 407, 447, 491, 524, 525; Rietveld,
Gerrit 406, 407; Vantongerloo, Georges
406, **407**
Diaz, Narcisse 305
Dibbets, Jan 532, 533
Die Brücke 351, 378, 379, 380, 381, 387
Digital art 548–51
Cohen, Harold 548; Gursky, Andreas **548**,
549; Heemskerck, Joan 549; Paesmans, Dirk
549; Ruff, Thomas 548, **549**; Wall, Jeff 548,
549, **550–51**; Warhol, Andy 13, 484, **485**,
486, **488–89**, 493, 494, 495, 528, 543, 548;
Wilson, Mark **548**, 549
Divisionist technique 330, 331, 397, 398
Dix, Otto 421, **424–25**
Metropolis 421, **424–25**
Dodiya, Atul 561
Mahalaxmi 561
Doesburg, Theo van 406, 407, **408–9**, 414
Composition (The Cow) 406; *Counter-*
Composition of Dissonances, XVI **408–9**
Dongen, Kees van 371
Dubuffet, Jean 468
Duchamp, Marcel 12, 389, 390, **391**, 410, **411**,
429, 469, 497, 500, 504, 512
Fountain 410, **411**, 500; *Mile of String* 504;
Nude Descending a Staircase, No. 2 389, 391
Dufy, Raoul 370, **371**
La Rue pavoisée 370, **371**
Dumouchel, Paul 305
Dürer, Albrecht 164, 167, 182, 184,
186–87, 205, 227, 379, 461

Four Horsemen of the Apocalypse 184,
186–87; *Melencolia I* 182
Dutch Golden Age 222–31
1,200 Bags of Coal 504; Bosschaert,
Ambrosius **225**; Bray, Jan de 223; Fabritius,
Carel 223; Hals, Frans **222**, 223; Heda,
Willem Claesz **225**; Heem, Jan Davidsz de
223; Hooch, Pieter de 222, **223**, 224; Leyster,
Judith 222; Ostade, Adriaen van 223; Rijn,
Rembrandt Harmensz. van 222, 223, 224,
226–27, 313, 376, 377, 393; Ruisdael, Jacob
van 225, **230–31**; Saendredam, Pieter **224**,
225; Terborch, Gerard 222, **223**; Venne,
Adriaen van de 222, 230; Vermeer,
Johannes 223, 224, **228–29**
Dyck, Anthony van 215
Dyke, Willard van 363
Eadfrith **88–89**
Lindisfarne Gospels **88–89**
East Asian art, contemporary 476–83
China 476, 477, **482–83**; Japan 476; Kanada,
Yoshinori **479**; Kimsooja 477, **480–81**;
Kusama, Yayoi **476**, 477; Minjun, Yue **476**,
477; Murakami, Takashi 477, **478–79**;
nihonga painting 479; Se-ok, Suh 476;
South Korea 476, 477, **480–81**; Superflat
theory 479; Xiaogang, Zhang 476, **482–83**
Eckmann, Otto 347
Ecole de Paris 374–77, 471
Apollinaire, Guillaume 374, 375, 388;
Boucher, Alfred 374; Brâncuși, Constantin
343, 374, 375, **444**, 445, 446, 523; Chagall,
Marc 374, **375**, 377, 415; Delaunay, Robert
345, 374, 377, 385, 390, 396, **397**, 417, 454, 471;
Fauvism 370–73, 374, 376, 378, 381, 382, 383;
Fujita, Tsuguharu 375; Kisling, Moïse 374,
377; Lempicka, Tamara de 374, **375**;
Modigliani, Amedeo 343, **374**, 375, 377;
Pascin, Jules 374, 375; Picasso, Pablo 246,
339, 342, 343, 345, 371, 373, 374, 388, **389**, 390,
391, **392–93**, 394, 395, 398, 400, 401, 427,
428, 431, **434–35**, 444, **445**, 461, 465, 469
Soutine, Chaïm 375, **376–77**; Vorobieff,
Marie 'Marevna' **377**
Eggleston, William **492**, 493
Memphis (Tricycle) **492**, 493
Egyptian art 28–33
Anubis, God of Death **29**; Fresco techniques
31; *Inspecting the Fields for Nebamun*
30–31; *Lady Sennuwyt of Asyt* **28**, 29;
Setka as Scribe **28**, 29; Tutankhamun,
burial mask 29, **32–33**; Valley of the Kings 29
Eitoku, Kanō **163**
Tartar Envoys Arriving in Ships, Their
Advance Party Ashore **163**
Elementarism 408
Eliasson, Olafur 504, **505**
The Weather Project 504, **505**
Emil Marie Küpper, Christian 409
Emin, Tracey 529, 556, **557**
Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995
556, **557**; *My Bed* 557
Emperor Huizong 98, **99**, 101, 105
Enwonwu, Ben 473
Epstein, Sir Jacob 444, 445, **448–49**, 462
Jacob and the Angel 445, **448–49**; *Rima*
449; *The Rock Drill* 449; *St Michael and*
the Devil 449; *Torso in Metal* 444
Ernst, Max 410, 426, **427**, 428
Monument to the Birds 426, **427**
Estes, Richard **536**
D Train **536**
European figurative painting 460–67
Auerbach, Frank 460, **461**; Bacon, Francis
460, 462, **464–65**; Baselitz, Georg 461,
466–67, 544, 545; Bomberg, David 460,
461; Bratby, John 461; Fougeron, André
461; Freud, Lucian 460, 461, **462–63**;
Giacometti, Alberto 24, **446**, 447, 460, **461**;
Guttuso, Renato **460**, 461; Kossoff, Leon
460, 461; Schneider, Ira 528; Smith, Jack
461; Taslitzky, Boris 460, 461
European Lyrical Abstraction 468–69
Bryen, Camille 468; Dubuffet, Jean 468;
Fautrier, Jean 468; Hartung, Hans 468,
469; Mathieu, Georges **468**, 469; Picabia,
Francis 390, **410**, 411, 468; Riopelle, Jean-
Paul 469; Schulze, Otto Wolfgang 468,
469; Sta'li, Nicolas de 469, **470–71**; Stahly,
François 468; Tapié, Michel 468, 469
Evans, Walker 357
Exekias 48, 49, **52–53**
Attic black-figure amphora, 48, **52–53**
Expressionism 420
Abstract, **13**, 376, 452–59, 468, 485, 487
German 343, 378–87, 452, 467, 547
Goncharova, Natalia 379, 396, **397**, 403;
Heckel, Erich 351, **378**, 379, 387;
Kandinsky, Wassily **12**, 350, 378, 379, 380,
381, **382–83**, 385, 407, 414, 415, 417, 468;

Kirchner, Ernst Ludwig 342, 343, 351, 378,
379, 380, **386–87**; Macke, August 383,
385; Marc, Franz 378, 379, **380**, 381, 383,
384–85; Münter, Gabriele **380**, 381, 383;
Nolde, Emil 343, 351, 378, 380; Schmidt-
Rotluff, Karl 351, 378, **379**, 387; Werefkin,
Marianne von 378
Eyck, Jan van **140**, 141, 143, **144–45**, 147, 183, 223
The Arnolfini Marriage 141, **144–45**; *The*
Ghent Altarpiece 145; *Madonna and Child*
with Canon Joris van der Paele **140**, 143
Fab Five Freddy 552
Fabriano, Gentile da 129, **131**
Adoration of the Magi 129, **131**
Fabritius, Carel 223
Self-portrait 223
Fabro, Luciano 516
Fairey, Shepard 553
Falconet, Etienne-Maurice 250, **251**
Cupid **251**
Fantin-Latour, Henri 302, **303**
Roses in a Champagne Flute 302, **303**
Fatamid art 93
Fautrier, Jean 468
Fauvism 370–73, 374, 376, 378, 381,
382, 383
Braque, Georges 371, **388**, 389, 390,
391, 392, 393, **394–95**, 398, 471; Derain,
André **370**, 371, 373, 388; Dufy, Raoul 370,
371; Matisse, Henri 24, 286, 342, 370, 371,
372–73, 374, 378, 388, 391, 392; Othon
Friesz, Achille Emile 370; Vlaminck,
Maurice de 370, **371**, 373
Feininger, Lyonel 367, 414, 417
Fekner, John 552, 553
Fellig, Usher 358
Gunman Killed by Off-Duty Cop at 344
Broome St 358
Fernandez, Armand Pierre **496**, 497
Home Sweet Home **496**, 497
Ferrari, León **508**, 509
Western Christian Civilization **508**, 509
Fiorentino, Rosso 203
Flack, Audrey 536, 537
Flavin, Dan **520**, 521
Diagonal of May 25, 1963 (to Constantin
Brâncuși) **520**, 521
Flaxman, John 260, **261**
The Apotheosis of Virgil 260, **261**
Fontaine, Pierre 261
Fougeron, André 461
Atlantic Civilisation 461; *Massacre at*
Sakiet Ili 461
Fujita, Tsuguharu 375
Fouquet, Jean 463
The Virgin of Melun 463
Fragonard, Jean-Honoré 250, 251, **254–55**
The Swing 251, **254–55**
Francesca, Piero della 151, 152, **156–57**
Flagellation of Christ 151; *Last Judgment*
179; *Polyptych of St Anthony* **156–57**
Frank, Robert 492
The Americans 492
French academic art 276–79, 316
Bouguereau, William 277, **278–79**; Cabanel,
Alexandre 276, 277; Gérôme, Jean-Léon
277, 287, **288–89**, 344
Freud, Lucian 460, 461, **462–63**
Annie Reading **463**; *Benefits Supervisor*
Sleeping 463; *Interior in Paddington* 460,
463; *Girl with a White Dog* 460, 461,
462–63; *Leigh Bowery Seated* 463; *Woman*
Smiling 463
Fried, Michael 521
Friedlander, Johnny 471
Friedrich, Caspar David 266, **267**, 511
Wanderer Above the Sea of Fog 266, **267**
Friedrich, Otto 350, **351**
Viennese Secession poster **351**
Fromentin, Eugène 12, 286, **287**
The Bab-El-Gharbi Road, Laghouat 286, **287**
Fry, Roger 328, 329
Fuseli, Henry **266**, 267, 268
The Nightmare **266**, 268
Futurism 391, 396–7, 398–99, 400, 411, 412
Balla, Giacomo **396**, 397, 399; Boccioni,
Umberto 396, **398–99**, 439; Carrà, Carlo
396, 397; Popova, Lyubov 396, 400;
Severini, Gino 396, 399
Gabo, Naum 400, **401**, 444, **445**
Head of a Woman 400, **401**; *Head No.2*
444, **445**
Gainsborough, Thomas 251
Gailé, Emile 291, 347
Gan, Han 99
Gandhara 58, 59
Gauguin, Paul 12, 245, 328, **329**, 330, 337, 338,
339, **340–41**, **342**, 343, 346, 370, 379, 380, 393
Arearea **342**; *Flowers with a Japanese Print*
341; *The Moon and the Earth* 329; *Tropical*

Landscape, Martinique 328, **329**; *The Vision After the Sermon* **340–41**
 Geertgen tot Sint Jans 143
 Gentileschi, Artemisia 212, **214**
Judith Beheading Holofernes **214**
 Geometric Abstraction 468
 Géricault, Théodore 266, **267**, 272, 273
The Raft of the Medusa 266, **267**, 272, 273
 Gérôme, Jean-Léon **277**, 287, **288–89**, 344
Anacreon, Bacchus and Cupid 289; *Prayer in the Mosque* 287, **288–89**; *Pygmalion and Galatea* **277**
 Ghiberti, Lorenzo 150, **154–55**
 Gates of Paradise **154–55**
 Giacometti, Alberto 24, **446**, 447, 460, **461**
Man Pointing 447; *Portrait of Diego Seated* **460**, **461**; *Standing Woman* **446**, 447
 Giambologna 202, **203**
Rape of a Sabine 202, **203**
 Gilardi, Piero 516
 Gilbert & George 501, 513, 529
Gordon's Makes Us Drunk 529; 'photo-pieces' 501; *The Singing Sculpture* 513
 Gill, Eric 444, 445
Mother and Child 444
 Gillette, Frank 528
Wipe Cycle 528
 Gillot, Claude 253
 Giotto, see Bondone, Giotto di
 Giovanni, Bertoldo di 179
 Giovanni, Stefano di 128
 Gleyre, Charles 289, 313, 317, 323, 327
 Gober, Robert 536, 537
 Goemans, Camille 426
 Goes, Hugo van der 140, 141, 143, **148–49**
 Portinari Altarpiece 141, **148–49**
 Gogh, Vincent van 291, 304, 328, **329**, 330, **336–37**, 340, 341, 346, 351, 370, 376, 379, 380, 385, 439, 465
Blossoming Almond Tree 291; *Cafe Terrace at Night* **336–37**; *The Painter on the Road to Tarascon* 465; *The Potato Eaters* 337, 561; *Self-portrait* **329**
 Golconda painting 233, 235
 Goldin, Nan 492
The Ballad of Sexual Dependency 492
 Goldworthy, Andy 532, 533, **534–35**
 Arctic Circle **535**; *Storm King Wall* 533, **534–35**; *Wall that Went for a Walk* 534
 Goncharova, Natalia 379, 396, **397**, 403
Rayonism, Blue-Green Forest 396, **397**
 González, Julio 445
Cactus Man No.1 445
 Gormley, Antony 505
One & Other 505
 Gossaert, Jan 141
 Gothic, International 109, 123, 128–31, 140, 152
 Fabriano, Gentile da 129, **131**; Giovanni, Stefano di 128; Jacquero 130; Limbourg brothers 128, 129, 131, **132–33**, 140; Lochner, Stefan 129; Malouel, Jean 130; Master of Manta **130**, 131; Monaco, Lorenzo **128**, 129; *Offering of the Heart* 128, **129**; Panicale, Masolino da 129, 529, **531**; Pisanello 129, 130, **131**; Wilton Diptych, **128**
 Goya, Francisco de 11, **267**, **270–71**, 423, 476, **537**
Clothed Maja 271; *The Disasters of War* 271; *The Family of Charles IV* **271**; *Nude Maja* 271; *Starry Night* 328; *The Third of May, 1808* **267**, **270–71**, 476
 Goyen, Jan van 225
 Goyer, Jacob de 231
 Graeco-Roman art 56, 93
 Graham, Dan 528
Past Future Split Attention 528, 529
 Grand Manner 272
 Grand Tour art 256–59, 260, 268
 Batoni, Pompeo **257**; Panini, Giovanni Paolo **256**, 257
 Great Monghol *Shahnama* **95**
 El Greco, see Theotokopoulos, Doménikos
 Greek art 8, 48–57, 62
 Archaic 48–49; black-figure technique 49, **53**; Classical 49, 50, 51, 56, 72; Corinthian silhouette painting 49; *Discus Thrower (Discobolus)* **54–55**; Exekias 48, 49, **52–53**; Geometric style 53; Gigantomachy 51; Hellenistic 51; High Classical 50, 55, 56; *Kouros* from Anavysos, Attica 49; Myron 50; Parthenon 49, **50**; Parthenon Frieze **56–57**; Pergamon Altar **51**; *Polyclitus* 50; red-figure technique **49**, **53**; *Statue of Zeus* 49; Timarete, 9; *Venus de Milo* 50, 51
 Greenough, Horatio 261
 Gris, Juan 388, **389**, 390, 391, 393
Portrait of Picasso 388, **389**, 390
 Gropius, Walter 414, 415, 416
 Gros, Antoine-Jean 261, 273, 287
 Gross, George 411, 413, 421, **422–23**

The Face of the Ruling Class 423; *The Pillars of Society* 421, **422–23**
 Grünewald, Mathis **184**, 185, 379
 The Annunciation, from the Isenheim Altarpiece **184**
 Guérin, Pierre-Narcisse 273, 287
 Guillebon, Jeanne-Claude Denat de 496
 Guillou, Jeannine 471
 Guimard, Hector 347
 Gupta, Subodh **560**, 561
Curry **560**, 561
 Gursky, Andreas **548**, 549
99 Cent II Diptychon 549; *Rhein II* **548**, 549
 Guston, Philip 467
 Guttuso, Renato **460**, 461
The Discussion **460**
 Gyeongjae *sujik jun* 137
 Gyeon, An **134**
Dream Journey to Peach Blossom Land **134**
 Haacke, Hans 505
Germania 505
 Haida Star House Pole **282–83**
 Halasz, Gyula 358
 Hals, Frans **222**, 223
A Banquet of the Officers of the St George Militia Company **222**, 223; *Marriage Portrait of Isaac Massa and Beatrix van der Laen* 223
 Hamilton, Ann 505
Tropos 505
 Hamilton, Richard **484**, 487, 548
Just What is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing? **484**, 548
White Album 486
 Hamon, Jean-Louis 289
 Hanson, Duane **536**, **537**
Queenie II **536**, **537**
 Hare, David 457
 Harling, Keith 552, **554–55**
Crack is Wack 552, **554–55**; *Radiant Baby* 552; *Running Figure* 552
 Hartlaub, Gustav F. 420
 Hartung, Hans 468, 469
Untitled, 469
 Harunobu, Suzuki 236, **237**
Salt Maidens on the Tago-no-ura Beach with Mount Fuji Behind 236, **237**
 Harvey, Marcus 557
Myra 557
 Hausmann, Raoul 410, 411, **412–13**
The Art Critic 411, **412–13**
 Haworth, Jann 485, 486, **487**
Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band 486, **487**
 Hazoumé, Romauld **474–75**
Article 14 **474–75**; *Sénégauloise* **475**
 Heartfield, John 413, 423
Prussian Archangel 413
 Heckel, Erich 351, **378**, 379, 387
Two Men at a Table **378**
 Heda, Willem Claesz **225**
Still Life with a Gilt Cup **225**
 Heem, Jan Davidisz de 223
 Heemskerck, Joan 549
 Helnwein, Gottfried 536, **537**
Epiphany I (Adoration of the Magi) 536, **537**
 Henri, Robert 364
 Hepworth, Dame Barbara 445, 446, **447**
Hollow Form (Penwith) **446**, **447**
 Hill, Christine 505
Volksboutique 505
 Hill, Hugh 539
 Hindu art 82–85
 Brihadeshvara Temple **83**; chariot wheel, sun god Surya **83**; Kalasha Temple **82**; Kandariya Temple **83**; Shiva Nataraja **83**, **84–85**; *Vishnu and His Avatars* **83**
 Hiroshige, Ando 341
 Hiroshige, Utagawa **290**
Fifty-three Stations of the Tokaido Highway: Early Departure from the Daimyo **290**; *One Hundred Famous Views of Edo* 290
 Hirsch, Nikolaus 562
 Hirst, Damien 501, **556**, 557
A Hundred Years **556**; *Mother and Child, Divided* **556**; *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* **556**, 557; shark in formaldehyde 501, 556
 Hlungwani, Jackson 472, **473**
Jackson's Throne 472, **473**
 Höch, Hannah 411, 413
Cut with the Kitchen Knife through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany 411
 Hockney, David 484, 485, **486**, 487
A Bigger Splash **486**, 487
 Hofmann, Hans 454, **455**
Pompeii 454, **455**
 Hogarth, William 423
 Hokusai, Katsushika 290, **291**, **292–93**, 341, 479, 549, 550, **551**

One Hundred Views of Mount Fuji 293; *Thirty-six Views of Mount Fuji* 290, 292, 293; *Tour of the Waterfalls of Various Provinces: Amida Waterfall on Ksokaido Road* **291**; *Travellers Caught in a Sudden Breeze at Ejiri* **551**; *Under the Wave, off Kanagawa* 291, **292–93**, 479
 Holbein the Younger, Hans 183, 185, **190–91**
Anamorphosis **191**; *The Ambassadors* 185, **190–91**
 Holman Hunt, William 286, **287**, 294, 298, 299
The Scapegoat 286, **287**; *A Street Scene in Cairo: The Lantern Maker's Courtship* 286
 Holt, Nancy 532, **533**
Sun Tunnels **533**
 Holzer, Jenny **500**, 501
Untitled, **500**, 501
 Hongdo, Gim 134, **135**
Seodang 134, **135**
 Hooch, Pieter de 222, **223**, 224
Courtyard of a House in Delft 222, **223**
 Hopper, Edward 364, 365, **368–69**
House by the Railroad 369; *Intermission* 369; *Morning in a City* 369; *Nighthawks* 365, **368–69**; *Night in the Park* 369
 Horta, Victor 346
 Huan, Zhang 476, **477**
Family Tree **477**
 Hughes, Arthur 295
 Hui, Wang **240**, 241
Emperor Kangzi inspecting the Dams of the Yellow River **240**, 241
 Hyperrealism 511, 536–39
 Close, Chuck 536, 537; Estes, Richard **536**; Hanson, Duane **536**, **537**; Helnwein, Gottfried 536, **537**; López-García, Antonio **536**; Mueck, Ron 537; Peterson, Denis **536**, **537**, **538–39**
 Ichitaro, Kitagawa 239
 Immendorff, Jörg 545, **546–47**
Café Deutschland series 545, 546, 547; *Café Deutschland (Lift/Tremble/Back)* **546–47**
 Impressionism 291, 294, 302, 316–27, 328, 329, 330, 335, 337, 340, 341, 351, 370
 Bazille, Frédéric **317**, 318, 327; Cassatt, Mary Stevenson 291, 317, 318; Degas, Edgar 317, 18, 319, 320, 321, 368; German 351; Manet, Edouard, 11; Monet, Claude, 12, 316, 317, 318, 319, 323, **326–27**; Morisot, Berthe 307, **318**, 319; Pissarro, Camille 316, 317, 318, **319**, 328, 329, 331, 333, 341; Renoir, Pierre-Auguste 286, 317, 318, **322–23**, 327; Sisley, Alfred 316, 317, 319, 323, 327
 Inca art 113
 woven tunic **114–15**
 Indian art 560–63
 Altaf, Navjot 560, 561; Bagchi, Jeebesh 560, 563; Dodiya, Atul **561**; Kallat, Jitish 560; Kanwar, Amar 561; Khurana, Sonia 561; Lochan, Rajeev 560; Malani, Nalini 560, 561; Narula, Monica 560, 563; Raqs Media Collective 561, **562–63**; Sengupta, Shudhabrata 560, 563; Sundaram, Vivan 560
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique 260, **261**, **264–65**, 273, 276, 279, **286**, 287, 321, 375, 393
Antiochus and Stratonice 276; *La Grande Odalisque* 261, **264–65**; *The Martyrdom of St Symphorien* 276; *Napoleon I on the Imperial Throne* 260, **261**; *The Turkish Bath* **286**, 287; *Venus Anadyomene* 279
 Installation art 13, 501, 504–7
 Beuys, Joseph 500, **501**, 505, **512**, 513, 528, 547; Chicago, Judy 505; Christo 496, **504**, 505; Duchamp, Marcel 12, 389, 390, **391**, 410, 411, 429, 469, 497, 500, 504, 512; Eliasson, Olafur 504, **505**; Gormley, Antony 505; Haacke, Hans 505; Hamilton, Ann 505
 Hill, Christine 505; Kabakov, Ilya 504, **505**; Kaprow, Allan 504, 505, 512; Kienholz, Ed 504, **506–7**; Landy, Michael 504; Muñoz, Juan 505; Oldenburg, Claes 484, **485**, 504
 Salcedo, Doris 505; Schwitters, Kurt 411, 413, 417, 504; *The Void* 504; Wilson, Richard 505
 Insular art 86–91, 108
 Ardagh Chalice **86**, **87**; *Book of Durrow* **86**
Book of Kells **86**, **87**, **90–91**; Cathach of St Columba **86**; Kirkyard Stone **86**, **87**
Lindisfarne Gospels **86**, **87**, **88–89**, 91; Tara Brooch **87**
 Ippolito Scarsella 203
 Islamic art 92–97, 194–97
 Ardabil carpet 194, 195, **196–97**; *Bahram Gur Hunting with Azada* **95**; *The Blue Qur'an* **96–97**; Egyptian bowl **93**; fritware 194, 195; interior decorative work **92**, **94**, **95**; Iznik fritware dish **195**; *Lion and Gazelles* panel **92**, 93; Nasrid Dynasty 93,

94; *Portrait of Shah Jahan as a Prince* **194**, **195**; *Rustam Sleeping While Rakhesh Fights the Lion* **194**; *Shahnama* **94**; Sinan, Mimar 194; tile, Takht-i Sulayman, Iran **95**
 Italian art, early 118–23
 Bondone, Giotto di **31**, 75, 118, **120–21**, 150; Buoninsegna, Duccio di **118**, 119, 123; Lorenzetti, Ambrogio 118, **119**; Martini, Simone 9, 119, **122–23**; Pisano, Nicolò 118
 Itten, Johannes 414
 Jacquero 130
The Road to Caivary 130
 James, Todd (Reas) 553
 Japanese art 290–93, 341, 476, 477, 479
 Amida Buddha **60–61**; Contemporary 476, 477, **478–79**;
 Edo period 236–39, 551
benizuri-e 237; *bijin-ga* 239; Harunobu, Suzuki 236, **237**; Kiyomasa, Torii 236, **237**; Moronobu, Hishikawa **236**, 237; *nishiki-e* 237; *okubi-e* 239; *ukiyo-e* 236, 237, 239, 290, 291, 292, 321, 479, 551; Utamaro, Kitagawa 237, **238–39**
 Hokusai, Katsushika 290, **291**, **292–93**, 341, 479, 549, 550, **551**; Japonisme 291; Keiga, Kawahara 11;
 Zen ink painting 160–63
Bodhidharma 160, **161**; Eitoku, Kanō **163**; Momoyama period 162, 163; Shūbun, Tenshō 160, 161; Tōhaku, Hasegawa 161, **162–63**; Tōyō, Sesshū **160–61**, 162
 Jawlensky, Alexei von 381, 382, 383, 417
 Jōchō **60–61**
 Amida Buddha **60–61**
 Jodi art collective 549
 Johns, Jasper 469, 485, 497
Flag series 485
 Jongkind, Johan 327
 Joolama, Rover Thomas 540, **541**
Bugaltji-Lissadell Country 540, **541**
 Jordaens, Jacob 215
 Judd, Donald 520, **521**
Untitled (Stack) 520, **521**
 Juste, André 508
 Kabakov, Ilya 504, **505**
The Man Who Flew Into Space From His Apartment 504, **505**
 Kahlo, Frida 427, 437, 438, **439**, 441, **442–43**
Self-portrait with Thorn Necklace and Hummingbird 439, **442–43**; *Self-portrait with Velvet Dress* 438, **439**; *Two Fridas* 437
 Kallat, Jitish 560
 Kanada, Yoshinori 479
Galaxy Express 999 479
 Kandariya Mahadeva Temple **82**, 83
 Kandinsky, Wassily 12, 350, 378, 379, 380, **381**, **382–83**, 385, 407, 414, 415, 417, 468
Church at Murnau 380, **381**; *Composition VII* 383; *Improvisation III* **382–83**; *Murnau with Church II* **383**; *Sky Blue* 383
 Kanwar, Amar 561
 Kaprow, Allan 504, 505, 512
 Yard 505
 Karavan, Dani 532
Environment for Peace 532
 Kasatkin, Nikolai **302**, 303
Poor People Gathering Coai at an Exhausted Mine **302**, 303
 Kauffman, Angelica 260
 Keiga, Kawahara, 11
Artists Painting 11
 Keita, Seydou 472
 Kern, Hans-Georg 467
 Khurana, Sonia 561
 Kiefer, Anselm **544**, **545**
The Norns 545; *The Red Sea* **545**
 Kienholz, Ed 504, **506–7**
Portable War Memorial 504, **506–7**
 Kimsooja 477, **480–81**
D'Apertutto 481; *Bottari Truck in Exile* 481; *Cities on the Move–2727 km Bottari Truck* 477, **480–81**; *Lotus: Zone of Zero* **481**; *A Mirror Woman: The Sun & The Moon* 481; *Mumbai: A Laundry Field* 481; *A Needle Woman* 481
 Kirchner, Ernst Ludwig 342, 343, 351, 378, **379**, 380, **386–87**
Nude Boy and Girl on the Shore 378, **379**; *Two Women in the Street* 380, **386–87**
 Kisling, Moïse 374, 377
 kitchen sink realism 461
 Kiyomasa, Torii 236, **237**
The Actor Fujimura Handayu as a Keisei 236, **237**; *The Actor Ichikawa Danjuro I in the Role of Takenuki Goro* 237
 Klee, Paul 286, 350, 384, 385, 414, 415, **416–17**
Fish Magic 415, **416–17**; *Golden Fish* 417
 Klein, Yves 496, 497, **498–99**, 504
Leap into the Void 499; *Le Vide* 499;
Mondo Cane Shroud 496, **498–99**;

- Monotone Symphony* 499; *The Specialisation of Sensibility in the Raw Material State into Stabilised Pictorial Sensibility* 504; Yves: *Peintures* 499
- Klimt, Ernst 353
- Klimt, Gustav 339, 350, 351, **352–53**
Beethoven Frieze 351, 352, 353; *The Kiss* 351, **352–53**; *Medicine* 351; *Nuda Veritas* 339; *Philosophy* 351;
- Kline, Franz 452, **453**
The Bridge 452, **453**
- Kliun, Ivan 400
- Kngwarreye, Emily Kame 541
- Knossos 24, 25, 26
- Koloane, David 473
- Kooning, Willem de 452, **453**
Woman series 452; *Woman I* 452, **453**
- Korean art 104–7, 134–37
contemporary 476, 477, **480–81**;
Goryeo 104–7, 134
Amitābha Triad **106–7**; *Avatamska Sutra* **104**, 105; celadon ware 104, **105**; Tripitaka Korean 105; *Water-Moon Avalokiteśvara* **107**; water sprinkler 104, **105**
- Joseon 105, 134–37
buncheon 135, 477; flask-shaped bottle 134, **135**; Gyeon, An **134**; Hongdo, Gim 134, **135**; *jingyeong sansu* 135, 137; *minhwa* 135, 477; Seon, Jeong 135, **136–37**
- Kossoff, Leon 460, 461
Woman III in Bed, Surrounded by Family 461
- Kosuth, Joseph 500, 501, **502–3**
One and Three Chairs 500, 501, **502–3**
- Kounellis, Jannis 516, **517**
Untitled, **517**
- Kripal of Nupur 232, **233**
The Boar-faced Goddess, Varahi 232, **233**
- Kritios Boy 49
- Kruger, Barbara 493
Untitled (Questions) 493
- Kusama, Yayoi **476**, 477
Mirror Room (pumpkin) **476**, 477
- Kuwayama, Tadasuke (Tadasky) **524**, 525
A-101 **524**, 525
- Lalique, René 346, **347**
Grasshoppers vase **347**
- Lamothe, Louis 321
- Land art 513, 521, 532–35
Aycock, Alice 532; Dibbets, Jan 532, 533; Goldsworthy, Andy 532; geoglyphs, 17, 18, 19, 35; Great Serpent effigy mound, Ohio 17; Holt, Nancy 532, **533**; Karavan, Dani 532
Long, Richard 532, 533; Serra, Richard 532, **533**; Smithson, Robert **532**, 533; Storm King Wall **534–35**
- Landau, Sigalit 529
Barbed Hula 529
- Landy, Michael 504
Break Down 504
- Lange, Dorothea 357, **359**, 363
Poor Migrant Mother and Children **359**
- Larionov, Mikhail 397, 403
- Lastman, Pieter 222, 227
- Latin American art 508–11
Amaral, Tarsila Do 508; Bryce, Fernando 509; Cauduro, Rafael 509; Ferrari, León **508**; Meireles, Cildo **508**, 509; Mendieta, Ana 508, 509, **513**; Muniz, Vik **509**
Sánchez, Tomás 509, 510–11
- Leck, Bart van der 406, **407**
Composition 406, **407**
- Leen, Nina 455
- Léger, Fernand 377, 389, **390**, 391, 491, 497
The Card Players 389; *La Sortie des Ballets Russes* **390**
- Lempicka, Tamara de 374, **375**
Andromeda 374, **375**
- LeWitt, Sol 500, 520, 521, 532, 533
Buried Cube Containing an Object of Importance But Little Value 521; *Open Cube* 520, **521**; *Wall Drawing #260* 521
- Leyster, Judith 222
- Lhote, André 361
- Lichtenstein, Roy 485, 486, **490–91**, 543, 552
Whaam! 485, **490–91**
- Liebermann, Max 350, 351
- Limbouurg brothers 128, 129, 131, **132–33**, 140
Les Très Riches Heures du Duc de Berry 130, **132–33**
- Lingelbach, Jan 230
- Lipchitz, Jacques 391
- Lippi, Fra Filippo 150, 152, **153**
Madonna and Child with Scenes from the Life of St Anne 152, **153**
- Lissitzky, El 400, 401, 417
Beat the Whites with the Red Wedge **400**, 401
- Lochan, Rajeev 560, **561**
Vision of Reality 560, **561**
- Lochner, Stefan 129
Virgin and Child 129
- Lombardo, Antonio 165
- Lombardo, Tullio 165
- Long, Richard 532, 533
A Line Made By Walking 532
- Lorenzetti, Ambrogio 118, **119**
Allegory of Good and Bad Government **119**
- Lorrain, Claude 213, 214
Ascanius and the Stag 213
- Los Tres Grandes 437, 509
- lost-wax technique 20, 69, 71, 198
- Lucas, Sarah 556
- Lueg, Konrad 547
- Luigi Russolo 396, 397
- lustreware 93, 94, **96**
- Luzán, José 271
- Maclunas, George 512
- Macke, August 383, 385
- Mackintosh, Charles Rennie 347, 351
- Magnelli, Alberto 471
- Magritte, René 426, 427, 428, 429, **432–33**
Key to Dreams 433; *On the Threshold of Liberty* 427, **432–33**; *The Treachery of Images* 429
- Malani, Nalini 560, 561
- Malevich, Kasimir 400, 401, **402–3**
Black Square 403; *Suprematist Composition: Airplane Flying* **402–3**; *White on White* series 403
- Malouel, Jean 130
La Grande Pietà Ronde 130
- Man Ray 359, 411
Gift 411
- Manet, Edouard **169**, 301, 302, **306–7**, 309, 316, 317, 318, 321, 368, 393
The Cafe Concert 307; *Le Déjeuner sur l'Herbe* **169**, 307; Monet in his Floating Studio, 11; *Music in the Tuileries* 306; *Olympia* 301, 302, **306–7**, 309; *Spanish Singer* 307
- Mannerism 202–9, 217
Arcimboldo 203; Bronzino, Agnolo 202; Cleve, Joos van 183, 202; Giambologna 202, 203; El Greco (Theotokópoulos, Doménikos) **202**, 203, **208–9**; Parmagianino 202, 203
Pontorno (*Jacopo Carucci*) 202, 204, 205, 207; Scarsellino (Ippolito Scarsella) 203; Spranger, Bartholomeus 203; Vasari, Giorgio 202
- Mantegna, Andrea 187
- Manzoni, Piero 469, **501**
Merda d'Artista **501**
- Mapplethorpe, Robert 492, **493**
Ajitto **493**
- Maqsdud of Kashan **196–97**
Ardabil Carpet **196–97**
- Marc, Franz 378, 379, **380**, 381, 383, **384–85**
Dog lying in the Snow **385**; *Fate of the Animals* **384–85**; *Horse in a Landscape* **380**, 381; *The Red Bull* 385
- Marla, Walter De 501, 532
The Lightning Field 532; *Vertical Earth Kilometer* 501
- Marquet, Albert 371
- Martin, John 267
- Martinl, Simone 9, 119, **122–23**
The Carrying of the Cross 119, **122–23**
- Masaccio 150, 151, 152
Baptism of the Neophytes 152; *The Holy Trinity* 150, 151
- Masanobu, Okumura 237
- Masson, André 427, 428
- Massys, Quentin 183
- Master of Flémalle 140, 141, 147
Joseph, from the Mérode Altarpiece 140, **141**
- Master of Manta **130**, 131
The Fountain of Youth **130**, 131
- Mathieu, Georges **468**, 469
Capetians Everywhere **468**; *Homage to the Poets of the Whole World* 468, 469
- Matisse, Henri 24, 286, 342, 370, 371, **372–73**, 374, 378, 388, 391, 392
The Dance 371, **372–73**; *Luxury, Calm and Pleasure* 370, 371; *Madame Matisse (The Green Stripe)* 371; *Music* 372; *Open Window, Collioure* 370
- Matsch, Franz 353
- Matta, Roberto Eucharren 428, **429**
Being With 428, **429**
- Mausoleum of Sultan Öljeitü 94, 95
- Mauve, Anton 337
- Mavignier, Almir da Silva **525**
Shifting and Colour Alternation **525**
- Mawurndjul, John 541
- Mazzoia, Francesco 202, **203**
Madonna of the Long Neck 202, **203**
- McCullin, Don 492, 493
Street Gang, Finsbury Park 492
- McGee, Barry 552, **553**
Mural created in collaboration with the 509 Cultural Centre 552, **553**
- Meidias Painter **49**
Red-figure hydria depicting Phaon and the Daughters of Lesbos **49**
- Meireles, Cildo **508**, 509
Mission/Missions (How to Build Cathedrals) **508**, 509
- Melanesian art 247
- Memling, Hans 140, 142, **143**
Maria Portinari 142, **143**
- Mendieta, Ana 508, 509, **513**
Tree of Life **513**
- Mengfu, Zhao 99, **100**, 101
Autumn Colours on the Qiao and Hua Mountains **100**, 101; *Sheep and Goat* 99
- Mengs, Anton 260
- Menzel, Adolph 302, **303**
The Iron-Rolling Mill 302, **303**
- Mercier, Philip 250
- Merz, Mario 516, **517**
Object, Conceal Yourself 516, **517**
- Mesopotamian and Persian art 8, 20–23, 38–41
Ashurnasirpal II Killing Lions 38, **39**;
double-aspect reliefs 41; lion-monster rhyton **38**; Neo-Assyrian winged guardian figure 38, 39, **40–41**; ram in a thicket 20, **21**
Royal Standard of Ur 20, **21**, **22–23**; snake-dragon of Marduk **38**; Sumerian cylinder seal **20**; victory stele of Naram-Sin 20, **21**; ziggurats 21
- Messina, Antonella da 164
- Metzinger, Jean 390
- Mexican art 436–43, 509
Kahlo, Frida 427, 437, 438, **439**, 441, **442–43**;
Orozco, José 436, **437**, 438, 439; Posada, José Guadalupe **436**, 438; Rivera, Diego 365, 377, 427, 436, 437, **438**, 439, **440–41**, 442, 443;
Siqueiros, David 436, 437, 438, **439**, 509;
Tamayo, Rufino 436, **437**
- Meyer, Baron de 356
- Meyer, Hannes 415
- Michelangelo, see Buonarroti, Michelangelo
- Millais, John Everett **294**, 295, **296–97**, 299
The Carpenter's Shop **296**; *Christ in the House of His Parents* 295, **296–97**; *Ophelia* **294**, 299
- Millet, Jean-François 300, 301, **304–5**
The Angelus 305; *The Gleaners* 300, 301, **304–5**; *The Sower* 305
- Mimbres pottery 280
- Minimalism 467, 500, 517, 520–23
Andre, Carl 520, **522–23**; Flavin, Dan **520**, 521; Judd, Donald 520, **521**; LeWitt, Sol 500, 520, **521**, 532, 533; Morris, Robert 520, 521
- Minjun, Yue **476**, 477
Execution **476**, 477
- Miró, Joan 12, 427, **428**, 447
Hirondelle Amour **428**
- Miss, Mary 533
- Modernism 13, 356, 357, 364, 414, 436, 439, 444, 445, 446, 469, 525, 560
Bauhaus 414–19; Brâncuși, Constantin **343**, 374, 375, **444**, 445, 446, 523; Calder, Alexander 12, 445, **447**; Epstein, Sir Jacob 444, 445, **448–49**, 462; Gabo, Naum 400, **401**, 444, **445**; Gill, Eric 444, 445; González, Julio 445; Hepworth, Dame Barbara 445, 446, **447**; Moore, Sir Henry 246, 445, 446
Noguchi, Isamu 445; Picasso, Pablo 246, 339, 342, 343, 345, 371, 373, 374, 388, **389**, 390, 391, **392–93**, 394, 395, 398, 400, 401, 427, 428, 431, **434–35**, 444, 445, 461, 465, 469
- Modigliani, Amedeo 343, **374**, 375, 377
Reclining Nude **374**, 375; *Woman's Head* 343
- Moholy-Nagy, László 414, **418–19**
Composition—assemblage—photogram **418–19**; *Light-Space Modulator* **419**
- Mohr, Manfred 548
- Monaco, Lorenzo **128**, 129
Annunciation **128**, 129; *Composition with Yellow, Blue and Red* 447; *Coronation of the Virgin* 129; *The Flight into Egypt* 128, 129
- Mondrian, Piet **406**, 407, 447, 491, 524, 525
Composition in Lines 524, 525; *Tableau 1, with Red, Black, Blue and Yellow* **406**, 407
- Monet, Claude 12, 291, **316**, 317, 318, 319, 323, **326–27**
Impression, Sunrise **316**, 327; *La Japonaise (Camille Monet in Japanese Costume)* 291
Water Lilies: Morning with Weeping Willows **326–27**
- Mono-ha movement 476
- Moore, Albert 310, 311, **314–15**
Blossoms 310, 311; *Panics* 315; *The Quartet: A Painter's Tribute to the Art of Music* 310, 311; *A Sleeping Girl* 311, **314–15**
- Moore, Sir Henry 246, 445, **446**
Reclining Figure **446**
- Mori, Mariko 513
Subway 513
- Morisot, Berthe 307, **318**, 319
- Young Woman Powdering Her Face* **318**, 319
- Moronobu, Hishikawa **236**, 237
A Young Man Dallying with a Courtesan **236**, 237
- Morris, Robert 520, 521
Steam 521
- Morris, William 294, 295, 311, 346
- Moser, Koloman 350
- Motherwell, Robert 452, 453, **454**, **455**, 457
Elegy to the Spanish Republic **455**
- Mthethwa, Zwelethu **472**, 473
Untitled, from the Sugar Cane Workers series **472**
- Mucha, Alphonse 346, **347**
The Precious Stones: Amethyst 346, **347**
The Precious Stones series 347
- Mueck, Ron 537
Dead Dad 537; *Pregnant Woman* 537
- Muiz, Vik 509
- Müller, Michel 562
- Multscher, Hans 183
- Munch, Edvard 339, 346, 379
The Frieze of Life 339; *The Scream* 339
- Muniz, Vik **509**
Medusa Marinara **509**
- Munkácsi, Martin 361
- Muñoz, Juan 505
Double Bind 505
- Münter, Gabriele **380**, 381, 383
Kandinsky **380**
- Murakami, Takashi 477, **478–79**, **727 478–79**
- Murillo, Bartolomé Esteban 214, **215**
Immaculate Conception of the Venerable Ones 214, **215**
- Mussorgsky, Modest 415
Pictures at an Exhibition 415
- Muybridge, Eadweard 317
- Myron 50, **54–55**
Discus Thrower 50, **54–55**
- Nabis 330, 339
Bonnard, Pierre 338, **339**; Denis, Maurice 339; Sérusier, Paul 330, 338, 339; Vallotton, Félix 339; Vuillard, Edouard 338, 339
- Naive art 343, 345
- Namuth, Hans 512
- Narula, Monica 560, 563
- Nasir-ud-din **232**
Asavari Ragini **232**, 233
- Nauman, Bruce 512, 513, 515, 528
Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square 515
- Nazca Lines 17, **18–19**, 35
- Neo-Babylonian period 38, 39
- Neoclassicism 260–65, 276, 277, 393
David, Jacques-Louis 250, 252, 255, **260**, 261, **262–63**, 266, 276; Flaxman, John 260, **261**;
Greenough, Horatio 261; Ingres, Jean-Auguste-Dominique 260, 261, **264–65**, 273, 276, 279, **286**, 287, 321, 375, 393; Kauffman, Angelica 260; Piranesi, Giovanni 260
Thorvaldsen, Bertel 261
- Neo-Dadaist 546
- Neo-Expressionism 544, 545
Baselitz, Georg 461, **466–67**, 544, **545**;
Basquiat, Jean-Michel 545, 552; Chia, Sandro 544, 545; Combas, Robert 545;
Immendorff, Jörg 545, **546–47**; Kiefer, Anselm 544, **545**; Rego, Paula 545; Richter, Gerhard **547**; Rosa, Hervé Di 545; Schnabel, Julian **544**, 545
- Neo-Impressionism 319, 331, 370, 397, 461
- Neo-Plasticism 406, 407, 408, 447
- Neshat, Shirin 528, **529**
Solilquy 529; *Untitled (Rapture series)* **529**
- Netherlandish art 10–11, 140–49, 183
Bosch, Hieronymus 141, 185, **188–89**;
Christus, Petrus 141, **142**; David, Gerard 141, 142, **143**; Eyck, Jan van **140**, 141, 143, **144–45**, 147, 183, 223; Goes, Hugo van der 140, 141, 143, **148–49**; Gossaert, Jan 141; Master of Flémalle 140, **141**, 147; Memling, Hans 140, 142, **143**; Weyden, Rogier van der 140, 141, 143, **146–47**, 183
- Neue Sachlichkeit, see New Objectivity
- Neue Secession, see New Secession
- Nevinson, C. R. W. 397
- New Imagist 483
- New Objectivity 356, 420–25
Beckmann, Max 379, **420**, 421; Dix, Otto **421**, **424–25**; Grosz, George 411, 413, 421, **422–23**; Hartlaub, Gustav F. 420; Schad, Christian 420, **421**, 422; Schlichter, Rudolf 413, 420, **421**; Scholtz, Georg 421
- New Secession 351
- New York School 452, 552
Newman, Barnett **452**, 453, 454, 457
Broken Obelisk 453; *Vir Heroicus Sublimis* **452**, 453, 454
- Niccolo, Donata di 150, 151, 167

Nicéron, Jean-François 191
Anamorphosis 191
 Nicholas of Verdun 108, 109
Christ Enthroned 108, 109
 Noguchi, isamu 445
 Nolde, Emil 343, 351, 378, 380
Dance Around the Golden Calf 378
 North American Indigenous art 280–85
 Argillite carving 283; Chilkat weaving 280, 281; Haida art 282, 283; Pueblo pottery 280, 281; repoussé 281; Sioux exploit robe 284, 285; Star House Pole 282–83
 Nouveau Réalisme 469, 496–99
 Baldaccini, César 496, 497; Christo 496, 504, 505; Fernandez, Armand Pierre 496, 497; Klein, Yves 496, 497, 498–99, 504
 Restany, Pierre 469, 496, 497, 499; Rotella, Domenico 'Mimmo' 496; Saint Phalle, Niki de 496, 497; Spoerri, Daniel 496, 497
 Tinguely, Jean 496
 Novgorod School 75
 Nyeong, Yi 105
 Oceanic art 244–49, 342
 flute mask 245; Kanak door jamb 249
 Ki'i'aumakua figure 245; Malagan carving 248; Melanesian art 244, 245, 248; Polynesian art 244, 246, 247; Reliquary figure, Rurutu 246–247; Sea spirit 249; Sulka mask 249; Te Hau-ki-Turanga meeting house 244, 245; Vanuatu tree fern figure 249
 O'Gorman, Juan 439
 O'Keeffe, Georgia 364, 365
Brooklyn Bridge 364, 365
 Okeke, Uche 472, 473, 475
Flowers in a Vase 472, 473
 Olbrich, Joseph Maria 350, 351
 Secession Building, Vienna 350
 Oldenburg, Claes 484, 485, 504
Floor Burger 484, 485
 Onabolu, Aina 473
 oneiric surrealism 428
 Ono, Yoko 512
Cut Piece 512
 Onobrakpeya, Bruce 473
 Op art 524–27
 Albers, Josef 415, 524, 525; Anonima Group 524; Anuszkiewicz, Richard 525; Kuwayama, Tadasuke (Tadasky) 524, 525; Mavignier, Almir da Silva 525; Mondrian, Piet 406, 407, 447, 491, 524, 525; Riley, Bridget 524, 526–27; Vasarely, Victor 524, 525, 527
 Orientalism 195, 264, 286–89
 Alma-Tadema, Lawrence 287, 299; Browne, Henriette 265; Delacroix, Eugène 261, 267, 272–73, 276, 286, 338; Fromentin, Eugène, 12, 286, 287; Holman Hunt, William 12, 286, 287, 294, 298, 299; Ingres, Jean-Auguste-Dominique 260, 261, 264–65, 273, 276, 279, 286, 287, 321, 375, 393
 Orozco, José 436, 437, 438, 439
Anglo-America 436, 438; *The Epic of American Civilization* 436, 437
 Orphism 375, 391, 397
 Delaunay, Robert 345, 374, 377, 385, 390, 396, 397, 417, 454, 471
 Othon Friesz, Achille Emile 370
 Ostade, Adriaen van 223
The Physician in His Study 223
 Pacheco, Francisco 221
 Paesmans, Dirk 549
 Pahari painting 232, 233
 Paik, Nam June 512, 528, 529
Charlotte Moorman with TV Cello and TV Glasses, New York 1971 529; *Distorted TV* 528
 Panicale, Masolino da 129, 529, 531
Pietà 531
 Panini, Giovanni Paolo 256, 257
Interior of an Imaginary Picture Gallery with Views of Ancient Rome 256, 257
 Paolini, Giulio 516
 Papunya Tula paintings 540, 541, 542
 Parmagianino 202, 203
Madonna of the Long Neck 202, 203
 Parr, Martin 492, 493
Common Sense 493; *West Bay* series 492, 493
 Pars, William 268
 Pascali, Pino 516
 Pascin, Jules 374, 375
 Patinir, Joachim 182, 183, 184
Landscape with St Jerome 182, 183
 Pechstein, Max 351, 380
 Penone, Giuseppe 516
 Percier, Charles 261
 Performance art 13, 501, 505, 512–15, 528
 Abramovic, Marina 512, 513; Acconci, Vito 513, 514–15, 528; Anderson, Laurie 513; Barney, Matthew 513, 528, 529; Beuys, Joseph 500, 501, 505, 512, 513, 528, 547; Cage, John 512; Fluxus collective 512, 513;

Gilbert & George 501, 513, 529; Mendieta, Ana 508, 509, 513; Mori, Mariko 513; Namuth, Hans 512; Nauman, Bruce 512, 513, 515, 528; Ono, Yoko 512
 Perugino, Pietro 172, 173, 181
Christ Gives St Peter the Keys of Heaven 172
 Peterson, Denis 536, 537, 538–39
Carnival of Light 539; *Don't Shed No Tears* 539; *Dust to Dust* 537, 538–39; *Walkin' New York* 539; *The Wall* 539
 Pevsner, Antoine 401
 Phoenix Hall 61
 photography 317, 356–63, 418, 472, 492–95, 532, 535, 551
 Adams, Ansel 357, 362–63, 551; Arbus, Diane 492; Avedon, Richard 359; Brandt, Bill 358, 359; Brassai 358, 359; Burton, Harry 356; Cartier-Bresson, Henri 357, 360–61; Capa, Robert 357, 358, 359; Cunningham, Imogen 357, 363; Eggleston, William 492, 493; Evans, Walker 357; Fellig, Usher 358; Goldin, Nan 492; Kruger, Barbara 493; Lange, Dorothea 357, 359, 363
 McCullin, Don 492, 493; Mapplethorpe, Robert 492, 493; Meyer, Baron de 356; Parr, Martin 492, 493; Renger-Patsch, Albert 356; Sander, August 356; Sherman, Cindy 492, 493, 494–95; Steichen, Edward 356, 357; Stieglitz, Alfred 345, 356, 357; Strand, Paul 356, 357, 363; Warhol, Andy 13, 484, 485, 486, 488–89, 493, 494, 495, 528, 543, 548; Weston, Edward 356, 357
 photomontage 404, 405, 411, 412, 413, 418
 Photorealism 536, 539
 Picabia, Francis 390, 410, 411, 468
L'Oeil Cacodylate 410, 411
 Picasso, Pablo 246, 339, 342, 343, 345, 371, 373, 374, 388, 389, 390, 391, 392–93, 394, 395, 398, 400, 401, 427, 428, 431, 434–35, 444, 445, 461, 465, 469
Le Bordel d'Avignon 388; *Les Demoiselles d'Avignon* 343, 388, 392–93; *Guernica* 427, 428, 434–35, 461; *Guitar* 401, 444, 445; *'Ma Jolie'* 389, 390; *Minotauromachy* 435
 Picou, Henri Pierre 289
 Pigalle, Jean-Baptiste 250
Mercury Attaching His Wings 250
 Pintoricchio 173
Portrait of a Boy 173
 Pintupi painters 541
 Plombo, Sebastiano del 165
 Piranesi, Giovanni 260
 Pisanello 129, 130, 131
Madonna with the Quail 130, 131
 Pisano, Andrea 118, 119, 155
The Art of Weaving 118, 119
 Pisano, Nicolò 118
 Pissarro, Camille 316, 317, 318, 319, 328, 329, 331, 333, 341
Entering the Voisins Village 333; *The Red Roofs, Corner of a Village, Winter* 319
 Pistoletto, Michelangelo 516, 517
Venus of the Rags 516, 517
 Pointillism 331
 Polke, Sigmar 547
 Pollock, Jackson 13, 452, 453, 458–59, 468, 469, 512
Bird 453; *Blue Poles: Number 11* 453, 458–59
 Pontormo (Jacopo Carucci) 202, 204–5, 207
Autumn Rhythm (Number 30) 458; *The Deposition from the Cross* 202, 204–5
 Pop art 13, 484–91, 506, 516
 American Pop art 506; Blake, Peter 485, 486; Boshier, Derek 484, 485, 486; Caulfield, Patrick 485, 487; Hamilton, Richard 484, 487, 548; Haworth, Jann 485, 486; Hockney, David 484, 485, 486, 487; Johns, Jasper 469, 485, 497; Lichtenstein, Roy 485, 486, 490–91, 543, 552; Oldenburg, Claes 484, 485, 504; Rauschenberg, Robert 469, 477, 484, 485, 493, 497, 516, 543; Rosenquist, James 485, 486; Ruscha, Ed 486, 487; Warhol, Andy 13, 484, 485, 486, 488–89, 493, 494, 495, 528, 543, 548
 Popova, Lyubov 396, 400
Portrait 396
 Posada, José Guadalupe 436, 438
La Calavera de la Catrina 436
 Post-Impressionism 291, 328–31, 380, 389
 Cézanne, Paul 328, 329, 332–33, 370, 371, 388, 389, 395; Gauguin, Paul 12, 245, 328, 329, 330, 337, 338, 339, 342, 343, 346, 370, 379, 380, 393; Gogh, Vincent van 291, 304, 328, 329, 330, 336–37, 340, 341, 346, 351, 370, 376, 379, 380, 385, 439, 465; Rood, Ogden 328; Rysselberghe, Théo van 330, 331; Seurat, Georges-Pierre 12, 319, 328, 330, 331, 334–35, 370, 527; Signac, Paul 319, 328, 329, 330, 331, 370, 397
 Poussin, Nicolas 212, 214

The Abduction of the Sabine Women 212
 Powers, Stephen (Espo) 553
 Pozzo, Andrea 213
The Entrance of St Ignatius into Paradise 213
 Praxiteles 8, 50
Aphrodite of Cnidus 50
 Precisionism 364–65, 452
 Demuth, Charles 364, 365, 366–67
 Sheeler, Charles 364, 365, 441
 Pre-Columbian art 19, 34–37, 112–17, 436, 442
 Aztec art 112, 113; basalt sculpture 35; censer cover 113; Chimú pectoral 112, 113; Colossal Head No 1 34; Ear ornament 35; Fenton Vase 35; Inca art 113, 114–15; Late Classic Era 35; Mixtec Codex 116–17; Moche ear ornament 35; Sun stone 112, 113; Olmec art 34; Teotihuacan art 35, 36–37
 Pre-Raphaelite art 277, 294–95, 296, 298, 299, 310, 311
 Brown, Ford Madox 294, 295; Burne-Jones, Edward 294, 295; Millais, John Everett 294, 295, 296–97, 299; Prinsep, Valentine 295; Rossetti, Dante Gabriel 294, 295, 298, 299, 310, 313; Waterhouse, John William 295, 298–99
 Preti, Mattia 212
 Primiticcio, Francesco 203
 Primitivism 342–45, 444, 445
 Brâncuși, Constantin 343, 374, 375, 444, 445, 446, 523; Gauguin, Paul 12, 245, 328, 329, 330, 337, 338, 339, 342, 343, 346, 370, 379, 380, 393; Kirchner, Ernst Ludwig 342, 343, 351, 378, 379, 380, 386–87; Modigliani, Amedeo 343, 374, 375, 377; Nolde, Emil 343, 351, 378, 380; Picasso, Pablo 246, 339, 342, 343, 345, 371, 373, 374, 388, 389, 390, 391, 392–93, 394, 395, 398, 400, 401, 427, 428, 431, 434–35, 444, 445, 461, 465, 469; Rousseau, Théodore 301, 302, 305, 318
 Prini, Emilio 516
 Prinsep, Valentine 295
The Delhi Durbār of 1877 295
 Productivism 404
 Rodchenko, Alexander 400, 401, 404–5
 Prou, Xavier 553
 Quthe, Pierre 203
 Rajput painting 232–35
 Kripai of Nurpur 232, 233; Malwa 232; Mewar 232; Nasir-ud-din 232; Pahari 232, 233; *Radha and Krishna Walking in a Grove* 232, 233; *ragamala* 232, 233; Sahibdin, Ustad 234–35; sultanate technique 233
 Raphael, see Urbino, Raffaello Sanzio da
 Raqs Media Collective 561, 562–63
The Imposter in the Waiting Room 561; *KD Vyas Correspondence: Vol.1* 561, 562–63
 Rauschenberg, Robert 469, 477, 484, 485, 493, 497, 516, 543
Factum I 484; *Factum II* 484
 Rayonism 391, 397
 Goncharova, Natalia 379, 396, 397, 403; Larionov, Mikhail 397, 403
 Raysse, Martial 496, 497
 Realism 9, 277, 300–9, 364
 American 364; Ashcan School 364; Barbizon school 301, 302, 304, 305, 318; Capitalist 547; Courbet, Gustav 277, 300, 301, 302, 307, 308–9, 318, 323; Cynical 476; Daumier, Honoré 301; Fantin-Latour, Henri 302, 303; Hopper, Edward 364, 365, 368, 369; Kasatkin, Nikolai 302, 303; Manet, Edouard 11, 169, 301, 302, 306–7, 309, 316, 317, 318, 321, 368, 393; Menzel, Adolph 302, 303; Millet, Jean-François 300, 301, 304–5; Rodin, Auguste 317, 324–25, 351; Rousseau, Théodore 301, 302, 305, 318; Social 365, 452
 Redon, Odilon 338, 339
Green Death 338, 339
 Regionalism 364–65
 Benton, Thomas Hart 365; Curry, John Steuart 365; Rivera, Diego 365, 377, 427, 436, 437, 438, 439, 440–41, 442, 443; Shahn, Ben 365; Wood, Grant 364, 365
 Rego, Paula 545
Snow White Playing with her Father's Trophies 545
 Reinhardt, Ad 520
 Reliquary figure, Rurutu 246–247
 Rembrandt, see Rijn, Rembrandt Harmensz. van
 Renaissance 141, 530, 531
 Early 150–59, 165, 173, 295
 Alberti, Leon Battista 173; Angelico, Fra 150, 152; Botticelli, Sandro 152, 153, 158–59, 279, 439; Brunelleschi, Filippo 150, 151, 155, 173; Chauvet, Jules Adolphe 151; Francesca, Piero della 151, 152, 156–57; Ghiberti, Lorenzo 150; Lippi, Fra Filippo 150, 152, 153; Masaccio 150, 151, 152; Uccello, Paolo 150, 151, 152, 153, 164
 German 379

High 172–81, 202
 Buonarroti, Michelangelo 67, 121, 153, 165, 167, 172, 173, 174, 175, 178–79, 181, 205, 213, 231, 260, 325, 373, 439; Perugino, Pietro 172, 173, 181; Pintoricchio 173; Sarto, Andrea del 174, 175, 205; Urbino, Raffaello Sanzio da 173, 174, 175, 180–81, 213, 219, 227, 279; Vinci, Leonardo da 153, 169, 172, 173, 175, 176–77, 181, 205, 214, 219
 Italian 182, 307, 437, 438
 Northern 164, 182–93, 420
 Aertsen, Pieter 184, 185; Bosch, Hieronymus 141, 185, 188–89; Bruegel, Pieter the Elder 183, 184, 185, 192–93, 231; Cranach the Elder, Lucas 182, 183, 185; Dürer, Albrecht 164, 167, 182, 184, 186–87, 205, 227, 379, 461; Grünewald, Mathis 184, 185, 379; Holbein the Younger, Hans 183, 185, 190–91; Patinir, Joachin 182, 183, 184; Schön, Erhard 191
 Venetian 164–71
 Bellini, Giovanni 165, 166–67, 169, 170, 171; Carpaccio, Vittore 165; Castelfranco, Giorgio Barbarelli da 164, 165, 168–69, 171; Messina, Antonella da 164; Tintoretto 165; Vecellio, Tiziano 164, 165, 170–71, 215, 219, 227, 302, 306, 307
 Renger-Patsch, Albert 356
 Renoir, Pierre-Auguste 286, 317, 318, 322–23, 327
Dance at Le Moulin de la Galette 317, 322–23
 Restany, Pierre 469, 496, 497, 499
 reverse painting technique 107
 Reynolds, Sir Joshua 257, 294
 Ribera, José de 214, 215
The Martyrdom of St Philip 214
 Richmond, William Blake 287
The Libyan Desert, Sunset 287
 Richter, Gerhard 547
Seascape 547
 Rietveld, Gerrit 406, 407
Red and Blue Chair 406
 Rijn, Rembrandt Harmensz. van 222, 223, 224, 226–27, 313, 376, 377, 393
The Anatomy Lesson of Dr Nicolaes Tulp 227; *The Night Watch* 223, 226–27
 Riley, Bridget 524, 526–27
Current 524, 526–27
 Riopelle, Jean-Paul 469
 Rivera, Diego 365, 377, 427, 436, 437, 438, 439, 440–41, 442, 443
Detroit Industry 437, 440–41; *The Flower Seller* 438; *History of Mexico: From the Conquest to the Future* 438; *Man Masters the Elements* 436
 Rivers, Larry 497
 rock art 16–17
 Blombos Cave 16; petroglyphs 16; Ubirr rock painting 17; white horse, Uffington 17
 Rococo 250–55, 260, 261
 Boucher, François 250, 251, 255, 323; Falconet, Etienne-Maurice 250, 251; Fragonard, Jean-Honoré 250, 251; Gainsborough, Thomas 251; Pigalle, Jean-Baptiste 250; Watteau, Jean-Antoine 250, 251, 252–53
 Rodchenko, Alexander 400, 401, 404–5
Illustration for 'Pro eto' (About This); 401, 404–5
 Rodin, Auguste 317, 324–25, 351
The Age of Bronze 325; *The Burghers of Calais* 325; *The Gates of Hell* 325; *Monument to Balzac* 325; *The Thinker* 317, 324–25
 Rohe, Ludwig Mies van der 415
 Roman art 8, 9, 62–67, 72
Augustus of Prima Porta 63; Colosseo, Rome 62, 63; equestrian statue of Marcus Aurelius 63, 66–67; Golden Age 63; *Still Life with Eggs and Thrushes* 63; *trompe l'oeil* 65; Villa dei Misteri 62, 63, 64–65
 Romanesque 108–11
 Bayeux Tapestry 110–11; Nicholas of Verdun 108, 109; shrine of the Three Magi 109; *The Temptation of Christ* 108, 109
 Wiligelm 108, 109
 Romanticism 11, 266–73, 277, 338
 Cole, Thomas 268, 269; Constable, John 268, 269, 301; Delacroix, Eugène 261, 267, 272–73, 276, 286, 338; Friedrich, Caspar David 266, 267, 511; Fuseli, Henry 266, 267, 268; Gérault, Théodore 266, 267, 272, 273; Goya, Francisco de 11, 267, 270–71, 423, 476, 537; Martin, John 267; Turner, J. M. W. 267, 268
 Romero, Betsabee 508
 Rood, Ogden 328
 Rosa, Hervé Di 545
 Rosenquist, James 485, 486
F-111 485, 486
 Rossetti, Dante Gabriel 294, 295, 298, 299,

310, 313
Beata Beatrix 299; *The Day Dream* 294, **295**; *The Maids of Elfen-Mere* 295
Rossetti, William Michael 294, 295
Rosso, Medardo 319
Rotella, Domenico 'Mimmo' 496
Rothko, Mark 452, 454, **456–57**
Untitled (Violet, Black, Orange, Yellow on White and Red) 454, **456–57**
Rothkowitz, Marcus 457
Rouault, Georges 371
Rousseau, Henri 342, 343, **344–45**
The Hungry Lion Throws Itself on the Antelope 342, 345; naive art **345**; Self-portrait **345**; *The Snake Charmer* 343, **344–45**; *Tiger in a Tropical Storm (Surprised!)* 345
Rousseau, Théodore 301, 302, **305**, 318
Pond at the Edge of a Wood **305**
Ru ware 101
Rubens, Sir Peter Paul 212, 214, **218–19**, 221, 252
Equestrian Portrait of Charles I 215; *The Raising of the Cross* 212, 215, **218–19**
Rublev, Andrei 73, 75, **80–81**
Old Testament Trinity **80–81**
Ruff, Thomas 548, **549**
Substratum 15 I 548, **549**
Ruge, Willi 357
Der Fotograf 357
Ruisdael, Jacob van 225, **230–31**
A Landscape with a Ruined Castle and a Church **230–31**
Rukopo, Raharuhi **244**, 245
Te Hau-ki-Turanga meeting house **244**, 245
Ruscha, Ed 486, **487**
Standard Station 486, **487**
Russian Constructivists 412
Ruysdael, Salomon van 225
Rysselberghe, Théo van 330, **331**
Portrait of Alice Sethe 330, **331**
Sacchi, Andrea 212
Saendredam, Pieter **224**, 225
Interior of the Church of St Odulphus at Assendelft **224**, 225
Safavid art 194, 195, 196, 197
Sahibdin, Ustad **234–35**
Animals and Ascetics in a Landscape 235; *Krishna Lifts Mount Govardhan* 233, **234–35**
Saint Phalle, Niki de 496, **497**
'Feu à volonté' 496, **497**
Salcedo, Doris 505
Shibboleth 505
Samba, Chéri 473
Sánchez, Tomás 509, **510–11**
To the South of Calvary 509, **510–11**
Sander, August 356
Sarto, Andrea del 174, **175**, 205
Madonna of the Harpies 174, **175**
Sassanid art 108
Scarsellino (Ippolito Scarsella) 203
Schad, Christian 420, **421**, 422
Self-portrait with Model 420, **421**
Schiele, Egon 351
Schlemmer, Oskar 415
Schlichter, Rudolf 413, 420, **421**
Portrait of a Margot 420, **421**
Schmidt, Joost 414, **415**
Bauhaus exhibition poster **415**
Schmidt-Rotluff, Karl 351, 378, **379**, 387
Self-portrait 378, **379**
Schnabel, Julian **544**, 545
Circumnavigating the Sea of Shit 544; *The Student of Prague* **544**, 545
Schneemann, Carolee 512
Schneider, Ira 528
Wipe Cycle 528
Scholtz, Georg 421
Schön, Erhard 191
Schönebeck, Eugen 467
Pandämonische Manifest 1 467
Schrimpf, Georg 421
Schulze, Otto Wolfgang 468, **469**
Phoenix II 468, **469**
Schwitters, Kurt 411, 413, 417, 504
The Void 504
Secessionism 350–53
Corinth, Lovis 351; Friedrich, Otto 350, **351**; Klimt, Gustav 339, 350, 351, **352–53**; Liebermann, Max 350, 351; Olbrich, Joseph Maria **350**, 351; Pechstein, Max 351, 380; Schiele, Egon 351; Stuck, Franz von 350, **351**
Sengupta, Shuddhabrata 560, 563
Se-ok, Suh 476
Seon, Jeong 135, **136–37**
Complete View of the Diamond Mountains 135, **136–37**
Serra, Richard 532, **533**
Slab for the Ruhr **533**
Sérusier, Paul 330, 338, 339
The Talisman 338
Seurat, Georges-Pierre 12, 319, 328, **330**, 331,

334–35, 370, 527
Models **330**, 331; *A Sunday on La Grande Jatte—1884* 319, 328, 331, **334–35**
Severini, Gino 396, 399
Shahn, Ben 365
Shanren, Bada 241
Sheeler, Charles 364, **365**, 441
Upper Deck 364, **365**
Sherman, Cindy 492, 493, **494–95**
Centerfolds 495; *Fairy Tales and Disasters* 495; *Untitled Film Still #7* 493, **494–95**
Shūbun, Tenshō 160, 161
Sienese school of painting 118, 123
Signac, Paul 319, 328, 329, **330**, 331, 370, 397
Women at the Well **330**, 331
Signorelli, Luca 173
Sinan, Mimar 194
Siopis, Penny 473
Siqueiros, David 436, 437, 438, **439**, 509
For the Complete Safety of All Mexicans at Work 438, **439**; *The Revolution Against the Dictatorship of Porfirio Diaz* 437
Sisley, Alfred 316, 317, 319, 323, 327
The Flood at Port-Marly 316
Sistine Chapel 173, 175, **178–79**
Skotnes, Cecil 472
Sluter, Claus 141, 183
Smith, David 453
Cubi 453
Smith, Jack 461
Mother Bathing Child 461
Smithson, Robert **532**, 533
Spiral Jetty **532**, 533
Snyders, Frans 215
Soutine, Chaïm 375, **376–77**
The Groom (The Bellboy) 375, **376–77**
Spartali-Stillman, Maria 295
Spoerri, Daniel 496, 497
Spranger, Bartholomeus 203
Triumph of Wisdom 203
Stahly, François 468
Sta'l, Nicolas de 469, **470–71**
Nice 469, **470–71**
Stan153 552
Stanczak, Julian 525
Steichen, Edward 356, **357**
The Flatiron Building, New York **356**
Stella, Frank 520, 523, 543
Stephens, Frederic George 294
Stieglitz, Alfred 345, **356**, 357
The Steerage **356**, 357
Stölzl, Gunta 414
Strand, Paul 356, 357, 363
Blind 356
Stuck, Franz von 350, **351**
Salome **351**
Sundaram, Vivan 560
Suprematism 400–5, 418
Kliun, Ivan 400; Lissitzky, El **400**, 401, 417; Malevich, Kasimir 400, 401, **402–3**; Popova, Lyubov 396, 400; Tatlin, Vladimir **401**, 405
Surrealism 426–35, 439, 442, 443, 446, 453, 468, 512
Aragon, Louis, **426**; Breton, André 247, **426**; Buñuel, Luis 426, **431**; Chirico, Giorgio de 397, 426, **427**, 428, 429; Dalí, Salvador 359, 426, 427, 428, 429, **430–31**; Ernst, Max 410, 426, **427**, 428; and films 431; *frottage* 427; Goemans, Camille 426; *grattage* 427; Kahlo, Frida 427, 437, 438, **439**, 441, **442–43**; Magritte, René 426, 427, 428, 429; Man Ray 359, 411; Matta, Roberto Eucharren 428, **429**; Miró, Joan 12, 427, **428**, 447; Picasso, Pablo 246, 339, 342, 343, 345, 371, 373, 374, 388, **389**, 390, 391, **392–93**, 394, 395, 398, 400, 401, 427, 428, 431, **434–35**, 444, **445**, 461, 465, 469; Rivera, Diego 365, 377, 427, 436, 437, **438**, 439, **440–41**, 442, 443; Tanguy, Yves 428, **429**
Swanenburgh, Jacob van 227
Symbolism 329, 330, 338–41, 346, 347, 353
Bernard, Emile **338**, 339; Gauguin, Paul 12, 245, 328, **329**, 330, 337, 338, 339, **342**, 343, 346, 370, 379, 380, 393; Nabis **330**, 339; Redon, Odilon 338, **339**; Sérusier, Paul 330, 338, 339; Vuillard, Edouard 338, 339
Synthetism 338–41
Tachisme 469
Tamayo, Rufino 436, **437**
The Dancers 436, **437**; *Homage to the Indian Race* 437
Tanaka, Daien 531
Tanguy, Yves 428, **429**
You Must Stay 428, **429**
Tapié, Michel 468, 469
Tappert, Georg 351
Tas1itzky, Boris 460, 461
Riposte 460, 461
Tatlin, Vladimir 400, **401**
Monument to the Third International 400, **401**

Tauber-Arp, Sophie 447
Terborch, Gerard 222, **223**
Gallant Conversation 222, **223**
Theotokópoulos, Doménikos (El Greco) **202**, 203, **208–9**
The Burial of the Count of Orgaz 203, **208–9**; Laocoön, **202**; *A Prelate* 203
Thorvaldsen, Bertel 261
Jason with the Golden Fleece 261
Tiepolo, Giambattista 250, **251**
Young Woman with a Macaw 250, **251**
Tiepolo, Giovanni Domenico 257
Tillers, Imants **543**
The Nine Shots **543**
Timurid style 195
Tinguely, Jean 496
Tintoretto **165**
St Ursula and the Eleven Thousand Virgins **165**; *The Transportation of the Body of St Mark* 164
Titian, see Vecellio, Tiziano
Tjakamarra, Michael Nelson 541, **542–43**
Five Dreamings 541, **542–43**; *Three Dreamings* 543
Tjapaltjarri, Clifford Possum **540**, 541, 542
Bush Fire Dreaming **540**, 541
Tjapaltjarri, Tim Leura 541, 542
Tjupurrula, Johnny Warangkula 540, **541**, 542
Water Dreaming 540, **541**
Tohaku, Hasegawa 161, **162–63**
Forest of Pines 161, **162–63**
Tong, Guan 99
Toorop, Jan **346**
Fatality **346**
Toulouse-Lautrec, Henri de 330, **331**, 358
At the Moulin Rouge: The Dance 330, **331**
Toyo, Sesshu **160**, 161, 162
Landscape in Haboku 160; *View of Ama-no-hashidate* **160**
trompe l'oeil 65, 151, 390, 395, 525
Troyon, Constant 305
Türner, J. M. W. 267, **268**
Rain, Steam and Speed 267; *Snow Storm—Steam-Boat off a Harbour's Mouth* **268**
Turrell, James 532
Uccello, Paolo **150**, 151, 152, **153**, 164
The Hunt in the Forest 151; *Five Masters of the Florentine Renaissance* **150**; Niccolò Mauruzi da Tolentino Unseats Bernardino della Ciarda at the Battle of San Romano 152, **153**
Urban art 552–55
Banksy 552, **553**; Basquiat, Jean-Michel 545, 552; Blek le Rat 553; Cool Earl 552; Cornbread 552; Fab Five Freddy 552; Fairey, Shepard 553; Fekner, John 552, 553; Haring, Keith 552, **554–55**; 'Invader' 553; James, Todd (Reas) 553; McGee, Barry (Twist) 552, **553**; Powers, Stephen (Espo) 553; Stan153 552; Taki183 552; White, Dondi **552**
Urbino, Raffaello Sanzio da 173, **174**, 175, **180–81**, 213, 219, 227, 279
Portrait of Pope Leo X with Cardinals Luigi de' Rossi and Giulio de' Medici 175; *The School of Athens* **174**, 175; *The Triumph of Galatea* 173, 175, **180–81**, 279
Utamaro, Kitagawa 237, **238–39**
Coquettish Type 237, **238–39**; *Ten Studies in Female Physiognomy* 239
Vallotton, Félix 339
Vantongerloo, Georges 406, **407**
Interrelation of Volumes 406, **407**
Vasarely, Victor **524**, 525, 527
Marsan **524**, 525; *Zebra* 524
Vecellio, Tiziano 164, 165, **170–71**, 215, 219, 227, 302, 306, **307**
Bacchus and Ariadne 165, **170–71**; *A Man with a Quilted Sleeve* 227; *Venus and the Lute Player* **307**; *Venus of Urbino* 302, 306
Veen, Otto van 219
Velde, Henri van de 331
Velázquez, Diego 215, **220–21**, 313, 323, 431, 465
Las Meninas 215, **220–21**; *Portrait of Pope Innocent X* 465
Veneziano, Domenico 157
Venne, Adriaen van de 222, 230
Fishing for Souls 222
Verhaecht, Tobias 219
Vermeer, Johannes **10**, 223, 224, **228–29**
The Art of Painting, **10**; *Christ in the House of Martha and Mary* 229; *Diana and Her Companions* 229; *The Kitchen Maid* 224, **228–29**; *The Little Street* 229; *The Maid Asleep* 229; *The Music Lesson* 223; *The Procuress* 229; *A View of Delft* 229
Veronese, Paolo 165
Verrocchio, Andrea del 165, 177
Video art 528–31
Barney, Matthew 513, **528**, 529; Emin, Tracey 529, 556, **557**; Gilbert & George 501,

513, 529; Gillette, Frank 528; Graham, Dan 528; Landau, Sigalit 529; Nauman, Bruce 512, 513, 515, 528; Neshat, Shirin 528; Paik, Nam June 512, 528, **529**; Schneider, Ira 528; Vien, Joseph-Marie 263; Viola, Bill 528, 529, **530–31**; Wearing, Gillian 529, 557
Vienna Secession 347, 350, 351, 352
Vinci, Leonardo da 153, 169, **172**, 173, 175, **176–77**, 181, 205, 214, 219
The Adoration of the Magi 177; *Mona Lisa (La Gioconda)* 173, **176–77**; *Proportions of the Human Figure (after Vitruvius)* **172**, 173; *Vitruvian Man* **172**, 173
Viola, Bill 528, 529, **530–31**
Buried Secrets 531; *Emergence* 529, **530–31**
Vlaminck, Maurice de 370, **371**, 373
A Dancer at the Rat Mort **371**
Vorobieff, Marie 'Marevna' **377**
Homage to Friends from Montparnasse **377**
Vuillard, Edouard 338, 339
Octagonal Self-portrait 338
Vyasa, Krishna Dwaipayana 562
Wall, Jeff 548, 549, **550–51**
A Sudden Gust of Wind (after Hokusai) 549, **550–51**
Warangkula, Johnny
Water Dreaming at Kalipinyapa 541
Warhol, Andy 13, 484, **485**, 486, **488–89**, 493, 494, 495, 528, 543, 548
Campbell's Soup Can 484, **485**; *Marilyn* 489; *Sticky Fingers album cover* 486; *Twenty Marilyns* 484, **488–89**
Waterhouse, John William 295, **298–99**
Hylas and the Nymphs 299; *The Lady of Shalott* 295, **298–99**; *The Naiad* 299; *St Eulalia* **299**
Watteau, Jean-Antoine 250, 251, **252–53**
Gersaint's Shopsign 253; *Pilgrimage to Cythera* 251, **252–53**
Watts, G. F. 295
Wearing, Gillian 529, 557
60 Minutes Silence 529
Wei, Wang 98
Wei, Xu **124**, 125
Bamboo **124**, 125
Werefkin, Marianne von 378
Wesselman, Tom 485
Weston, Edward 356, **357**
Cabbage Leaf 356, **357**
Weyden, Rogier van der 140, 141, 143, **146–47**, 183
Descent from the Cross 141, **146–47**; *Portrait of a Lady* 140
Whistler, James McNeill 291, **310**, 311, **312–13**, 315, 349
Arrangement in Grey and Black: The Artist's Mother 310; *At the Piano* 313; *Japanese Woman Painting a Fan* 291; *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket* 311, **312–13**; *Symphony in White No. III* **310**, 311
White, Dondi **552**
Children of the Grave Again, Part 3 **552**
Whiteread, Rachel 557, **558–59**
Holocaust Monument 559; *House* 557, **558–59**; *Untitled Monument* 559
Willgelmo 108, **109**
Creation and Temptation of Adam and Eve 109; *The Prophet Zachariah* 108, **109**
Wilson, Mark **548**, 549
PSC31 **548**, 549
Wilson, Richard 505
20/50 505
Wolgemut, Michael 187
Wood, Grant **364**, 365
American Gothic **364**, 365
Woolner, Thomas 294
Wouwerman, Philips 230
Wright, Frank Lloyd 406
Wright, Joseph of Derby 268
Wyatt, James 261
Xi, Guo 100, **102–3**
Early Spring 100, **102–3**
Xiaogang, Zhang 476, **482–83**
Bloodline Series 476, **482–83**; *Dialogue with Death* 483
Xsi, Xsu 98
Xuan, Zhang **98**, 99
Spring Outing of the Tang Court **98**, 99
Young British Artists 501, 504, 556–57, 559
Chapman, Jake and Dinos 556, **557**; Emin, Tracey 529, 556, **557**; Harvey, Marcus 557; Hirst, Damien 501, **556**, 557; Lucas, Sarah 556; Whiteread, Rachel 557, **558–59**
Zambaco, Maria 295
Zeduan, Zhang **100**
Life Along the River on the Eve of the Qing Ming Festival **100**
Zoffany, Johann 257
Zorio, Gilberto 516

图片提供 PICTURE CREDITS

The publishers would like to thank the museums, galleries, collectors, archives, artists, and photographers for their kind permission to reproduce the works featured in this book. Where no dimensions are given, none are available. Every effort has been made to trace all copyright owners but if any have been inadvertently overlooked, the publishers would be pleased to make the necessary arrangements at the first opportunity. (Key: T = top; C = centre; B = bottom; L = left; R = right)

FRONT COVER: Private Collection/ © DACS/The Bridgeman Art Library **BACK COVER:** T L © 2010. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence T R © 2010. White Images/Scala, Florence C Courtesy Sotheby's Picture Library/ © Yue Min Jun B Louvre, Paris, France/The Bridgeman Art Library 2 © Bob Adelman/Corbis 8 The Art Archive/Gianni Dagli Orti 9 T The Art Archive/Musée Archéologique Naples/Alfredo Dagli Orti 9 B The Art Archive/Bibliothèque Nationale Paris 10 Kunsthistorisches Museum, Vienna, Austria/The Bridgeman Art Library 11 T The Art Archive/Rijksmuseum voor Volkenkunde Leiden (Leyden)/Gianni Dagli Orti 11 B Neue Pinakothek, Munich, Germany/The Bridgeman Art Library 12 T Private Collection/Roger-Viollet, Paris/The Bridgeman Art Library/ © ADAGP, Paris and DACS, London 2010 12 B Private Collection/The Bridgeman Art Library/ © 2010 Calder Foundation, New York/DACS London 13 Rudolph Burckhardt/Sygma/Corbis/ © The Pollock-Krasner Foundation ARS, NY and DACS, London 2010. 14–15 © 2010. Photo Scala, Florence/Luciano Romano – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali 16 The Bridgeman Art Library 17 T Getty Images/Jochen Schlenker 17 B N. Aujoulat © MCC–CNP 18 Getty Images/Tom Till 19 B The Art Archive/Archaeological Museum Lima/Gianni Dagli Orti 20 © The Trustees of the British Museum 21 T © The Trustees of the British Museum 21 B Louvre, Paris, France/The Bridgeman Art Library 22 © The Gallery Collection/Corbis 23 B Werner Forman Archive 24 © 2010. Marie Mauzy/Scala, Florence 25 T © 2010. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence 25 B © 2010. Photo Scala, Florence 26 © 2010. Photo Spectrum/Heritage Images/Scala, Florence 28 T Bildarchiv Steffens Ladislav Janicek/The Bridgeman Art Library 29 T akg-images/Archives CDA/St-Genès 28 B Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts, USA/Harvard University – Museum of Fine Arts Expedition/The Bridgeman Art Library 30 British Museum, London, UK/The Bridgeman Art Library 31 B © 2010. Photo Scala, Florence – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali 32 Egyptian National Museum, Cairo, Egypt/Bildarchiv Steffens/The Bridgeman Art Library 33 B © Hulton-Deutsch Collection/Corbis 34 T © Danny Lehman/Corbis 35 British Museum, London, UK/The Bridgeman Art Library Nationality 34 B The Art Archive/Museo del Oro Lima/Gianni Dagli Orti 36 akg-images 37 © Danny Lehman/Corbis 38 Detroit Institute of Arts, USA/Founders Society purchase, General Membership Fund/The Bridgeman Art Library 39 T National Museum of Iran, Tehran/Giraudon/The Bridgeman Art Library 39 B British Museum, London, UK/Ancient Art and Architecture Collection Ltd./The Bridgeman Art Library 40 © The Trustees of the British Museum 41 L © The Trustees of the British Museum 41 R © The Trustees of the British Museum 42 akg-images/CDA/Guillemot 43 T © Asian Art & Archaeology, Inc./Corbis 43 B © James Caldwell/Alamy 44 Western Han Nanyue King Museum, Guangzhou, China 45 T © Bettmann/Corbis 45 B akg-images/Erich Lessing 46 Robert Harding Travel/Photolibary.com 47 T akg-images/Laurent Lecat 47 CENTRE B © Frank Lukaseck/Corbis 47 B O. Louis Mazzatenta/Getty Images 48 T © Vanni Archive/Corbis 48 B akg-images/Erich Lessing 49 © 2010. Photo Scala, Florence – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali 50 T Imagestate/Photolibary.com 50 B © The Gallery Collection/Corbis 51 akg-images 52 © 2010. Photo Scala, Florence 53 R © 2010. Photo Scala, Florence 54 akg-images 55 R akg-images 56 British Museum, London, UK/The Bridgeman Art Library 57 B © The Trustees of the British Museum 58 © Wolfgang Kaehler/Corbis 59 T © The Trustees of the British Museum 59 B © Angelo Hornak/Alamy 60 Art Resource, NY/Byodoin Temple, Uji, Kyoto Prefecture, Japan 61 R © Sakamoto Photo Research Laboratory/Corbis 62 T © Michael Nicholson/Corbis 62 B Museo Archeologico Nazionale, Naples, Italy /The Bridgeman Art Library 63 Vatican Museums and Galleries, Vatican City, Italy /The Bridgeman Art Library 64 © 2010. Photo Scala, Florence – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali 65 T © 2010. Photo Scala, Florence/Luciano Romano – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali 65 B © 2010. Photo Scala, Florence/Luciano Romano – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali 66 67 T © Patrick Durand/Sygma/Corbis 67 B © The Trustees of the British Museum 68 © 2010. Musée du Quai Branly, photo Hughes Dubois/Scala, Florence 69 B Werner Forman Archive 69 T © The Trustees of the British Museum 70 Werner Forman Archive 71 B © The Trustees of the British Museum 72 © Gustavo Tomsich/Corbis 73 © 2010. Photo Scala, Florence 74 akg-images/Erich Lessing 75 T Hermitage, St. Petersburg, Russia/The Bridgeman Art Library 75 B Galleria degli Uffizi, Florence, Italy/Giraudon/The Bridgeman Art Library 76 akg-images/Erich Lessing 78 © 2010. Photo Scala, Florence 79 T cuboimages/Photolibary.com 79 B Museo Regionale, Messina, Sicily, Italy/The Bridgeman Art Library 80 Tretyakov Gallery, Moscow, Russia/The Bridgeman Art Library 82 T age fotostock/Photolibary.com 82 B © Frédéric Soltan/Corbis 83 Museum of Fine Arts, Houston, Texas, USA/Agnes Cullen Arnold Endowment Fund/The Bridgeman Art Library 84 © The Trustees of the British Museum 85 R akg-images/Erich Lessing 86 © The Board of Trinity College, Dublin, Ireland/The Bridgeman Art Library 87 T National Museum of Ireland, Dublin, Ireland/Photo © Boltin Picture Library/The Bridgeman Art Library 87 B © David Lyons/Alamy 88 akg-images/British Library 89 B R British Library Board. All Rights Reserved/The Bridgeman Art Library 90 © The Board of Trinity College, Dublin, Ireland/The Bridgeman Art Library 92 T © B.O'Kane/Alamy 92 B © 2010. Photo Scala, Florence 93 V&A Images/Victoria and Albert Museum 94 T © Jean-Pierre Lescouret/Corbis 94 B © Royal Asiatic Society, London, UK/The Bridgeman Art Library 95 T V&A Images/Victoria and Albert Museum 95 B © Jon Arnold Images Ltd/Alamy 96 © 2010. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence 97 R © 2010. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence 98 Liaoning Province Museum, China. 99 The Palace Museum, Beijing 100 T Werner Forman Archive 100 B The National Palace Museum, Taiwan, Republic of China. 101 B © 2010. Yale University Art Gallery/Art Resource, NY/Scala, Florence 102 The National Palace Museum, Taiwan, Republic of China 103 T © The Trustees of the British Museum 103 B © The Trustees of the British Museum 104 The Cleveland Museum of Art, The Severance and Greta Milliken Purchase Fund, 1994.25 106 The Samsung Museum of Art, Leeum 107 Uihak Cultural Foundation 108 © 2010. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence 109 T Cologne Cathedral, Germany/Bildarchiv Steffens/The Bridgeman Art Library 109 B © 2010. Photo Scala, Florence 110 © 2010. White Images/Scala, Florence 111 B © 2010. White Images/Scala, Florence 112 T Werner Forman Archive 112 B Werner Forman Archive 113 © 2010. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence 114 © The Field Museum, #A114462_03d 115 B Werner Forman Archive 116 © The Trustees of the British Museum 118 © 2010. Photo Opera Metropolitana Siena/Scala, Florence 119 T Museo dell'Opera del Duomo, Florence, Italy/The Bridgeman Art Library 119 B Palazzo Pubblico, Siena, Italy/The Bridgeman Art Library 120 akg-images/Cameraphoto 121 Scrovegni (Arena) Chapel, Padua, Italy/The Bridgeman Art Library 122 © 2010. White Images/Scala, Florence 125 T Indianapolis Museum of Art, USA/Gift of Mr and Mrs Eli Lilly/The Bridgeman Art Library 125 B Rose Kerr 126 The Palace Museum, Beijing 127 R Private Collection/Paul Freeman/The Bridgeman Art Library 128 © 2010. Photo Scala, Florence 129 T © 2010. White Images/Scala, Florence 129 B © 2010. Copyright The National Gallery, London/Scala, Florence 130 © 2010. Photo Scala, Florence 131 T © 2010. Photo Scala, Florence 131 B akg-images/Erich Lessing 132 akg-images/Erich Lessing 134 Tenri University Library, Tenri, Japan 135 T National Museum, Seoul, Korea/The Bridgeman Art Library 135 B © 2010. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence 136 The Samsung Museum of Art, Leeum 138–139 Galleria degli Uffizi, Florence, Italy/The Bridgeman Art Library 140 akg-images/Erich Lessing 141 Metropolitan Museum of Art, New York, USA/The Bridgeman Art Library 142 © 2010. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence 143 T © 2010. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence 143 B © 2010. White Images/Scala, Florence 144 © 2010. Copyright The National Gallery, London/Scala, Florence 146 © 2010. White Images/Scala, Florence 148 © 2010. Photo Scala, Florence – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali 150 Louvre, Paris, France/The Bridgeman Art Library 151 T © 2010. Photo Scala, Florence/Fondo Edifici di Culto – Min. Dell'Interno 151 B Private Collection/The Stapleton Collection/The Bridgeman Art Library 152 Diocesan Museum Cortona Italy/Alfredo Dagli Orti/The Art Archive 153 T Palazzo Pitti, Florence, Italy /The Bridgeman Art Library 153 B © 2010. Photo Scala, Florence – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali 154 © 2010. Photo Scala, Florence 155 © 2010. Photo Scala, Florence 155 © 2010. Photo Scala, Florence 155 © 2010. Photo Scala, Florence 155 B R © 2010. Photo Scala, Florence – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali 156 © 2010. Photo Scala, Florence – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali 158 Galleria degli Uffizi, Florence, Italy/The Bridgeman Art Library 160 Tokyo National Museum, Japan/The Bridgeman Art Library 161 akg-images/Erich Lessing 162 Tokyo National Museum, Japan/The Bridgeman Art Library 163 B Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts, USA/Fenollosa-Weld Collection/The Bridgeman Art Library 164 Galleria dell'Accademia, Venice, Italy/Giraudon/The Bridgeman Art Library 165 San Lazzaro dei Mendicanti, Venice, Italy/Cameraphoto Arte Venezia/The Bridgeman Art Library 166 Galleria dell'Accademia, Venice, Italy/The Bridgeman Art Library 167 R © Araldo de Luca/Corbis 168 © 2010. Photo Scala, Florence – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali 169 R © 2010. Photo Scala, Florence. 170 © 2010. Copyright The National Gallery, London/Scala, Florence 172 T Vatican Museums and Galleries, Vatican City, Italy /The Bridgeman Art Library 172 B © 2010. Photo Scala, Florence – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali 173 Gemaeldegalerie Alte Meister, Dresden, Germany/© Staatliche Kunstsammlungen Dresden/The Bridgeman Art Library 174 © 2010. Photo Scala, Florence – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali 175 B © 2010. Photo Scala, Florence – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali 175 T akg-images/Andrea Jemolo 176 Louvre, Paris, France/Giraudon/The Bridgeman Art Library 178 © Jim Zuckerman/Corbis 179 T akg-images/Erich Lessing 179 CENTRE T Vatican Museums and Galleries, Vatican City, Italy/The Bridgeman Art Library 179 CENTRE B akg-images/Erich Lessing 179 B akg-images/Erich Lessing 180 © 2010. Photo Scala, Florence 182 Prado, Madrid, Spain/Index/The Bridgeman Art Library 183 Pushkin Museum, Moscow, Russia/The Bridgeman Art Library 184 T Uppsala University Collection, Sweden/The Bridgeman Art Library 184 B akg-images/Erich Lessing 185 akg-images/Erich Lessing 186 Private Collection /The Bridgeman Art Library 188 The Art Archive/Museo del Prado Madrid 190 © 2010. Copyright The National Gallery, London/Scala, Florence 191 © National Portrait Gallery, London 192 © 2010. Photo Scala, Florence. 194 © The Trustees of the British Museum 195 B Victoria & Albert Museum, London, UK/The Stapleton Collection/The Bridgeman Art Library 195 T Louvre, Paris, France/The Bridgeman Art Library 196 Victoria & Albert Museum, London, UK/The Bridgeman Art Library 198 © The Trustees of the British Museum 199 T akg-images 199 B © The Trustees of the British Museum 200 Werner Forman Archive 201 T Werner Forman Archive 201 B L © The Trustees of the British Museum 201 B CENTRE © The Trustees of the British Museum 201 B R © The Trustees of the British Museum 202 © 2010. White Images/Scala, Florence 203 T One World Images/Alamy 203 B © 2010. Photo Scala, Florence – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali 204 © 2010. Photo Scala, Florence. 206 © 2010. Copyright The National Gallery, London/Scala, Florence 208 akg-images/Electa 210 Louvre, Paris, France/Giraudon/The Bridgeman Art Library 212 © 2010. White Images/Scala, Florence 213 T © Massimo Listri/Corbis 213 B © Massimo Listri/Corbis 214 © 2010. Photo Scala, Florence – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali 215 T Prado, Madrid, Spain/Giraudon/The Bridgeman Art Library 215 B © 2010. Photo Scala, Florence 216 Santa Maria del Popolo, Rome, Italy/The Bridgeman Art Library 217 R National Gallery, London, UK/The Bridgeman Art Library Nationality 218 © The Cathedral of Our Lady in Antwerp/© Lukas-Art in Flanders vzw 220 Prado, Madrid, Spain/Giraudon/The Bridgeman Art Library 222 Frans Hals Museum, Haarlem, The Netherlands/Peter Willi/The Bridgeman Art Library 223 T © 2010. Photo Scala, Florence/BPK, Bildeagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin 223 B National Gallery, London, UK/The Bridgeman Art

Library 224 akg-images/Electa 225 t Private Collection/© John Mitchell Fine Paintings/The Bridgeman Art Library 225 b akg-images 226 akg-images 227 r © 2010. Copyright The National Gallery, London/Scala, Florence 228 Rijksmuseum, Amsterdam, The Netherlands/The Bridgeman Art Library 229 r Private Collection/The Stapleton Collection/The Bridgeman Art Library 230 © 2010. Copyright The National Gallery, London/Scala, Florence 231 r © Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, London, UK/The Bridgeman Art Library 232 V&A Images/Victoria and Albert Museum 233 t San Diego Museum of Art (Edwin Binney 3rd Collection). 233 b Victoria & Albert Museum, London, UK/The Bridgeman Art Library 234 © 2010. Photo Scala, Florence. 236 Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts, USA/Gift of Oliver W. Peabody/The Bridgeman Art Library 237 t © Brooklyn Museum/Corbis 237 b Private Collection/The Bridgeman Art Library 238 TNM Image Archives, Source: <http://TNMArchives.jp/> 240 akg-images/Erich Lessing 241 © The Field Museum, #A101440c 242 V&A Images/Victoria and Albert Museum 243 © Oriental Museum, Durham University, UK/The Bridgeman Art Library 244 l © 2010. musée du quai Branly, photo Patrick Gries/Bruno Descoings/Scala, Florence 244 t Werner Forman Archive 245 © The Trustees of the British Museum 246–247 Images courtesy Prof. Steven Hooper 248 © Archives Musée Dapper et Hughes Dubois. 249 b Vb 2633. Photo: Peter Horner © Museum der Kulturen Basel, Switzerland 249 t l Übersee Museum/Gabriele Warnke 249 t CENTRE © The Trustees of the British Museum 249 t r © 2010. musée du quai Branly, photo Hughes Dubois/Scala, Florence 250 © Wallace Collection, London, UK/The Bridgeman Art Library 251 t Victoria & Albert Museum, London, UK/The Bridgeman Art Library 251 b © Ashmolean Museum, University of Oxford, UK/The Bridgeman Art Library 252 Louvre, Paris, France/Giraudon/The Bridgeman Art Library 253 r © White Images/Scala, Florence 254 © Wallace Collection, London, UK/The Bridgeman Art Library 256 Photo © Christie's Images/The Bridgeman Art Library 257 National Trust of Scotland, Fyvie Castle Coll., Scotland/The Bridgeman Art Library 258 Private Collection/Photo © Christie's Images/The Bridgeman Art Library 259 r Syon House, Middlesex, UK/The Bridgeman Art Library 260 Louvre, Paris, France/Giraudon/The Bridgeman Art Library 261 t © Harris Museum and Art Gallery, Preston, Lancashire, UK/The Bridgeman Art Library 261 b © 2010. Photo Scala, Florence/HIP 262 © 2010. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence 263 r © White Images/Scala, Florence 264 Louvre, Paris, France/Giraudon/The Bridgeman Art Library 266 The Art Archive/Detroit Institute of Arts/Superstock 267 t akg-images 267 b akg-images/Erich Lessing 268 t © Tate, London 2010 268 b © Tate, London 2010 269 Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts, USA/Gift of Martha C. Karolik for the M. and M. Karolik Collection of American Paintings, 1815–65/The Bridgeman Art Library 270 © 2010. Photo Scala, Florence. 271 r Prado, Madrid, Spain/ Giraudon/The Bridgeman Art Library 272 Louvre, Paris, France/The Bridgeman Art Library 273 r Louvre, Paris, France/Lauros/Giraudon/The Bridgeman Art Library 274 © 2010. Photo Scala, Florence. 276 © 2010. White Images/Scala, Florence 277 © 2010. Image copyr The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence 278 akg-images/Erich Lessing 280 t © 2010. Photo The Newark Museum/Art Resource/Scala, Florence 280 b Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts, USA/Everett Fund/The Bridgeman Art Library 281 Werner Forman Archive 282 Pitt Rivers Museum, University of Oxford, acc. # 1901.39.1 283 t r © Canadian Museum of Civilization/Corbis 283 b r © Brooklyn Museum/Corbis 284 © 2010. musée du quai Branly, photo Patrick Gries/Valérie Torre/Scala, Florence 285 t Nebraska State Historical Society 285 b The Art Archive/Museum purchase with funds provided by the Pilot Foundation/Bufalo Bill Historical Center, Cody, Wyoming/NA.302.144 286 Louvre, Paris, France/Lauros/Giraudon/The Bridgeman Art Library 287 t Musée de la Chartreuse, Douai, France/Giraudon/The Bridgeman Art Library 287 b © Lady Lever Art Gallery, National Museums Liverpool /The Bridgeman Art Library 288 © 2010. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence 290 Brooklyn Museum of Art, New York, USA/Frank L. Babbott Fund/The Bridgeman Art Library 291 t Worcester Art Museum, Massachusetts, USA/The Bridgeman Art Library 291 b The Art Archive/Bibliothèque des Arts Décoratifs Paris/Gianni Dagli Orti 292 © 2010. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence 294 akg-images/Erich Lessing 295 t © Birmingham Museums and Art Gallery/The Bridgeman Art Library 295 b akg-images 296 Private Collection/The Bridgeman Art Library 298 © Tate, London 2010 299 r © Tate, London 2010 300 Musée d'Orsay, Paris, France/Giraudon/The Bridgeman Art Library 301 Musée d'Orsay, Paris, France/Lauros/Giraudon/The Bridgeman Art Library 302 State Russian Museum, St. Petersburg, Russia/Giraudon/The Bridgeman Art Library 303 t Private Collection/Photo © Lefevre Fine Art Ltd., London/The Bridgeman Art Library 303 b Neue Nationalgalerie, Berlin, Germany/The Bridgeman Art Library 304 Musée d'Orsay, Paris, France/Giraudon/The Bridgeman Art Library 305 r Musée de Grenoble, France/Lauros/Giraudon/The Bridgeman Art Library 306 © 2010. Photo Scala, Florence. 307 r © 2010. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence 308 © 2010. Photo Scala, Florence. 310 © The Barber Institute of Fine Arts, University of Birmingham/The Bridgeman Art Library 311 © Russell-Cotes Art Gallery and Museum, Bournemouth, UK/The Bridgeman Art Library 312 akg-images/Erich Lessing 314 © Tate, London 2010 316 Musée Marmottan, Paris, France/Giraudon/The Bridgeman Art Library 317 © 2010. Photo Scala, Florence 318 t Musée d'Orsay, Paris, France/Giraudon/The Bridgeman Art Library 318 b Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts, USA/The Hayden Collection – Charles Henry Hayden Fund/The Bridgeman Art Library 319 © 2010. Photo Scala, Florence 320 © 2010. Photo Scala, Florence. 322 © 2010. White Images/Scala, Florence 323 r Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris, France/Giraudon/The Bridgeman Art Library 324 Burrell Collection, Glasgow, Scotland/ © Culture and Sport Glasgow (Museums)/The Bridgeman Art Library 326 Musée de l'Orangerie, Paris, France/Lauros/Giraudon/The Bridgeman Art Library 328 National Gallery, London, UK/The Bridgeman Art Library 329 t akg-images/Erich Lessing 329 b Staatsgalerie Moderner Kunst, Munich, Germany /The Bridgeman Art Library 330 t © The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania, USA/The Bridgeman Art Library 330 b akg-images 331 b Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania, PA, USA/Peter Willi/The Bridgeman Art Library 331 t akg-images 332 © Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, London, UK/The Bridgeman Art Library 333 r © 2010. White Images/Scala, Florence 334 Art Institute of Chicago, IL, USA/The Bridgeman Art Library 336 Rijksmuseum Kroller-Muller, Otterlo, Netherlands/Corbis 338 Josefowitz Collection, New York, USA/Peter Willi/The Bridgeman Art Library 339 t © 2010. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence 339 b Private Collection/ © DACS /The Bridgeman Art Library 340 © National Gallery of Scotland, Edinburgh, Scotland/The Bridgeman Art Library 341 r Private Collection/Lauros/Giraudon/The Bridgeman Art Library 342 © 2010. White Images/Scala, Florence 343 © 2010. Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/ © ADAGP, Paris and DACS, London 2010 344 © 2010. White Images/Scala, Florence 345 r © 2010. White Images/Scala, Florence 346 Rijksmuseum Kroller-Muller, Otterlo, Netherlands/The Bridgeman Art Library 347 t Mucha Trust/The Bridgeman Art Library 347 b Private Collection/The Bridgeman Art Library 348 Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, USA/Bequest of Grenville L. Winthrop/The Bridgeman Art Library 350 Imagestate/Photolibary.com 351 t © 2010. Photo Austrian Archive/Scala, Florence 351 b akg-images 352 © 2010. Photo Austrian Archive/Scala, Florence 353 r © 2010. Photo Scala, Florence. 354 Öffentliche Kunstsammlung, Basel, Switzerland/The Bridgeman Art Library 356 © 2010. Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/© Georgia O'Keeffe Museum/DACS, 2010 357 t © 2010. Image copyr The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence 357 b Collection Center for Creative Photography. © 1981 Arizona Board of Regents 358 t Robert Capa © 2001 By Cornell Capa/Magnum Photos 358 b © Collection Centre Pompidou, Dist. RMN/Jacques Faujour/ © Estate Brassai – RMN 359 © Corbis/Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection 360 Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos 361 r Ullsteinbild/Topfoto 362 © Ansel Adams Publishing Rs Trust/Corbis 363 r The Imogen Cunningham Trust 364 The Art Institute of Chicago, IL, USA /The Bridgeman Art Library/Art © Figge Art Museum, successors to the Estate of Nan Wood Graham/ Licensed by VAGA, New York, NY 365 t Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, USA/Louise E. Bettens Fund/The Bridgeman Art Library 365 b Brooklyn Museum of Art, New York, USA/The Bridgeman Art Library © Georgia O'Keeffe Museum/DACS, 2010 366 Whitney Museum of American Art, New York; Purchase, with funds from Gertrude Vanderbilt Whitney 31.172 368 Photograph by Robert Hashimoto. Reproduction The Art Institute of Chicago 370 © 2010. Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/ © ADAGP, Paris and DACS, London 2010 371 t Private Collection/Giraudon/The Bridgeman Art Library/ © ADAGP, Paris and DACS, London 2010 371 b © 2010 White Images/Scala, Florence/ © ADAGP, Paris and DACS, London 2010. 372 © Succession H Matisse/DACS, 2010. Photo: Archives Matisse 373 © Succession H Matisse/DACS, 2010. Photo: © The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania, USA/The Bridgeman Art Library 374 © 2010. Photo Scala, Florence. 375 t © 2010. BI, ADAGP, Paris/Scala, Florence/© ADAGP, Paris and DACS, London 2010. 375 b © 2010 Photo Art Resource/Scala, Florence/© ADAGP, Paris and DACS, London 2010. 376 Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris, France/The Bridgeman Art Library/ © ADAGP, Paris and DACS, London 2010 377 r Petit Palais, Geneva, Switzerland/The Bridgeman Art Library/ © ADAGP, Paris and DACS, London 2010 378 Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germany/The Bridgeman Art Library/ © DACS 2010 379 t Private Collection/© Marlena Eleini/The Bridgeman Art Library/ © DACS 2010 379 b akg-images 380 t Museum Folkwang, Essen, Germany/The Bridgeman Art Library 380 b Private Collection/The Bridgeman Art Library/ © DACS 2010 381 © 2010. Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/ © ADAGP, Paris and DACS, London. 382 Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris, France/Peter Willi/The Bridgeman Art Library/ © ADAGP, Paris and DACS, London 2010 383 r Stedelijk van Abbe Museum, Eindhoven, The Netherlands/Lauros/Giraudon/The Bridgeman Art Library/ © ADAGP, Paris and DACS, London 2010 384 Öffentliche Kunstsammlung, Basel, Switzerland/The Bridgeman Art Library 385 Städel Museum, Frankfurt am Main 386 akg-images/Erich Lessing 388 Rupf Foundation, Bern, Switzerland/Giraudon/The Bridgeman Art Library/© ADAGP, Paris and DACS, London 2010. 389 t © 2010. Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/ © Succession Picasso/DACS, London 2010 389 b The Art Institute of Chicago, IL, USA/The Bridgeman Art Library 390 © 2010. Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/ © ADAGP, Paris and DACS, London 2010 391 t © Collection Centre Pompidou, Dist. RMN/Droits réservés/© ADAGP, Paris and DACS, London 2010. 391 b © Burstein Collection/Corbis/ © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2010 392 © 2010. Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/ © Succession Picasso/DACS, London 2010 393 r © North Carolina Museum of Art/Corbis 394 © 2010. Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/ © ADAGP, Paris and DACS, London 2010. 395 r © 2010. Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/ © Succession Picasso/DACS, London 2010 396 © 2010. Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/ © DACS 2010 397 t © L & M Services B.V. The Hague 20100304 397 b © 2010. Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/ © ADAGP, Paris and DACS, London 2010. 398 © 2010. Photo Scala, Florence. 399 r © Bettmann/Corbis 400 akg-images/ © DACS 2010. 401 t © 2010. Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence 401 b © 2010. Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence 402 © 2010. Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence 403 r State Russian Museum, St. Petersburg, Russia/RIA Novosti/The Bridgeman Art Library 404 Russian State Library, Moscow, Russia/The Bridgeman Art Library/ © Rodchenko & Stepanova Archive, DACS 2010. 405 r © 2010. Photo Scala, Florence/ © Rodchenko & Stepanova Archive, DACS 2010. 406 Haags Gemeentemuseum, The Hague, Netherlands/The Bridgeman Art Library/ © 2010 Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International Virginia 407 b © Tate, London 2010/© DACS 2010. 407 t © Tate, London 2010/ © DACS 2010 408 Haags Gemeentemuseum, The Hague, Netherlands/The Bridgeman Art Library 410 Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris, France/Lauros/Giraudon/The Bridgeman Art Library/ © ADAGP, Paris and DACS, London 2010 411 b © Burstein Collection/Corbis/© Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2010. 411 t akg-images 412 © 2010. Photo Scala, Florence/BPK, Bildeagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin/ © ADAGP, Paris and DACS, London 2010. 413 r Galleria Pictogramma, Rome, Italy/Alinari/The Bridgeman Art Library/ © The Heartfield Community of Heirs/VG Bild-Kunst, Bonn and DACS, London 2010 414 Private Collection/The Stapleton Collection/The Bridgeman Art Library 415 b Hulton Archive/Getty Images 415 t © 2010. Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence 416 © 2010. Photo The Philadelphia Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence/© DACS 2010 417 r akg-images/Schuetze/Rodemann 418 Haags Gemeentemuseum, The Hague, Netherlands/The Bridgeman Art Library/ © Hattula Moholy-Nagy/DACS 2010 419 r © h c gilje/Van Abbe Museum/ © Hattula Moholy-Nagy/DACS 2010 420 © 2010. Photo Scala, Florence/BPK, Bildeagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin/ © DACS 2010 421 t Maerkisches Museum, Berlin, Germany/Lauros/

Giraudon/The Bridgeman Art Library **421 b** Private Collection/Lauros/Giraudon/The Bridgeman Art Library/ © Christian Schad Stiftung Aschaffenburg/VG Bild-Kunst, Bonn and DACS, London 2010. **422** Nationalgalerie, Berlin, Germany/The Bridgeman Art Library/ © DACS 2010. **424** Staatsgalerie, Stuttgart, Germany /The Bridgeman Art Library/ © DACS 2010. **426** © Stefano Bianchetti/Corbis **427 t** Musee Cantini, Marseille, France/Giraudon/The Bridgeman Art Library/ © ADAGP, Paris and DACS, London 2010. **427 b** © 2010. Photo The Philadelphia Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence/ © DACS 2010. **428** © 2010. Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/ © Succession Miro/ADAGP, Paris and DACS, London 2010. **429 t** Private Collection/The Bridgeman Art Library/ © ARS, NY and DACS, London 2010. **429 b** © 2010. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence/ © ADAGP, Paris and DACS, London 2010. **430** © 2010. Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/ © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, DACS, 2010 **431** Bunuel-Dali/The Kobal Collection **432** Gift of Mary and Leigh Block, 1988.141.10, Reproduction, The Art Institute of Chicago. © ADAGP, Paris and DACS, London 2010 **433** © 2010. BI, ADAGP, Paris/Scala, Florence/ © ADAGP, Paris and DACS, London 2010. **434** Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Spain /The Bridgeman Art Library/ © Succession Picasso/DACS, London 2010 **435 b l** © 2010. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/ © Succession Picasso/DACS, London 2010 **436** Private Collection/Ian Mursell/Mexicolore/The Bridgeman **437 b** Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, NH; commissioned by the Trustees of Dartmouth College/ © DACS 2010. **437 t** Private Collection/Photo © Christie's Images/The Bridgeman Art Library/ © D.R. Rufino Tamayo/Herederos/México/2010 Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C. **438** Private Collection/Photo © Christie's Images/The Bridgeman Art Library/ © 2010 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F./DACS. **439 t** © 2010 Photo Art Resource/Scala, Florence/ © DACS 2010 **439 b** Private Collection/Photo: Jorge Contreras Chacel/The Bridgeman Art Library/ © 2010 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F./DACS. **440** Detroit Institute of Arts, USA/Gift of Edsel B. Ford/The Bridgeman Art Library/ © 2010 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F./DACS. **442** Harry Ransom Humanities Research Center. The University of Texas at Austin/ © 2010 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F./DACS. **443 r** © Bettmann/Corbis **444** © Collection Centre Pompidou, Dist. RMN/Adam Rzepka/ © ADAGP, Paris and DACS, London 2010. **445 t** © 2010. Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/ © Succession Picasso/DACS, London 2010 **445 b** © Tate, London 2010/The works of Naum Gabo © Nina Williams **446 t** © 2010. Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/Reproduced by permission of The Henry Moore Foundation **446 b** © 2010. Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/ADAGP/ © Succession Giacometti 2010. **447 t** © 2010. Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/Bowness, Hepworth Estate **447 b** Calder Foundation, New York/Art Resource, NY/© 2010 Calder Foundation, New York/DACS London **448** © Tate, London 2010 **450** Photo by Billy Jim © 2010 Stephen Flavin/Courtesy of David Zwirner, New York/ © ARS, NY and DACS, London 2010. **452** © 2010. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/ © ARS, NY and DACS, London 2010. **453 t** © 2010. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/ © The Willem de Kooning Foundation, New York/ARS, NY and DACS, London 2010. **453 b** © 2010. Munson Williams Proctor Arts Institute/Art Resource, NY/Scala, Florence/ © ARS, NY and DACS, London 2010. **454** Nina Leen/Time Life Pictures/Getty Images **455 t** © Tate, London 2010/© ARS, NY and DACS, London 2010. **455 b** © 2010. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/ © Dedalus Foundation, Inc./DACS, London/VAGA, New York 2010 **456** Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, Elaine and Werner Dannheisser and The Dannheisser Foundation, 1978 78.2461/ © 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko ARS, NY and DACS, London. **458** National Gallery of Australia, Canberra/Purchased 1973/The Bridgeman Art Library/ © The Pollock-Krasner Foundation ARS, NY and DACS, London 2010. **460** © Tate, London 2010/ © DACS 2010. **461 t** © 2010. Photo Scala, Florence/ADAGP/ © Succession Giacometti 2010. **461 b** Sheffield Galleries and Museums Trust, UK/ © Museums Sheffield/The Bridgeman Art Library/ © The artist. **462** © Tate, London 2010 **463** Private Collection/The Bridgeman Art Library **464** Solomon R. Guggenheim Museum, New York, USA/The Bridgeman Art Library/ © The Estate of Francis Bacon. All rights reserved. DACS 2010. **466** © Georg Baselitz **468** © Collection Centre Pompidou, Dist. RMN/Philippe Migeat/© Georges Mathieu. ADAGP, Paris and DACS, London 2010. All rights reserved. **469 t** © 2010. BI, ADAGP, Paris/Scala, Florence/ © ADAGP, Paris and DACS, London **469 b** © 2010. BI, ADAGP, Paris/Scala, Florence/ © ADAGP, Paris and DACS, London. **470** Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Gift of the Joseph H. Hirshhorn Foundation, 1966. Photography by Lee Stalsworth/ © ADAGP, Paris and DACS, London 2010. **471 r** The Granger Collection/Topfoto/ © ADAGP, Paris and DACS, London 2010. **472** © Zwelethu Mthethwa/Jack Shainman Gallery/Collection Centre Pompidou, Dist. RMN/Philippe Migeat **473 t** Courtesy Skoto Gallery **473 b** Gallery 181, Randburg, South Africa **474** Photo by Romuald Hazoumé, Image Courtesy October Gallery, London. **475** Courtesy Robert Devereux Collection, Photo by Jonathan Greet, Image Courtesy October Gallery, London **476 t** Courtesy Sotheby's Picture Library/ © Yue Min Jun **476 b** © Yayoi Kusama. Courtesy Gagolian Gallery, Victoria Miro, Ota Fine Arts/Collection: Hara Museum of Contemporary Art **477** © Zhang Huan. Family Tree, 2000, New York, USA **478** Courtesy of Blum & Poe, Los Angeles © 1996 Takashi Murakami/Kaikai Kiki Co. Ltd. All rights reserved. **479 r** Reiji Matsumoto, TOEI Animation **480** Courtesy Kimsooja Studio **481 r** Courtesy Dijon Consortium and Kimsooja Studio, © Kimsooja **482** Sigg Collection, Switzerland **483 r** Burstein Collection/Corbis **484** Kunsthalle, Tübingen, Germany/The Bridgeman Art Library/ © Richard Hamilton. All Rights Reserved, DACS 2010 **485 t** © 2010. Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/ © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/Artists Rs Society (ARS), New York/DACS, London 2010. **485 b** Collection Art Gallery of Ontario, Toronto, Purchase 1967/The Bridgeman Art Library/ © 1962 Claes Oldenburg **486** © David Hockney **487 t** Peter Blake/Jann Haworth/Michael Cooper/Redferns **487 b** © Ed Ruscha **488** Private Collection/Lauros/Giraudon/The Bridgeman Art Library © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/Artists Rs Society (ARS), New York/DACS, London 2010. **490** Eileen Tweedy/Tate Gallery, London/The Art Archive/ © The Estate of Roy Lichtenstein/DACS 2010 **492** © Eggleston Artistic Trust. Courtesy Cheim & Read **493 t** Ajitto, 1981 © The Robert Mapplethorpe Foundation. Courtesy Art + Commerce **493 b** Martin Parr/Magnum Photos **494** Courtesy of the Artist and Metro Pictures **495 t** Courtesy of the Artist and Metro Pictures **495 b** Courtesy of the Artist and Metro Pictures **496** © Collection Centre Pompidou, Dist. RMN/Droits réservés/ © ADAGP, Paris and DACS, London 2010. **497 t** © ADAGP, Paris and DACS, London 2010. **497 b** © 2010. White Images/Scala, Florence/© ADAGP, Paris and DACS, London 2010. **498** Collection Walker Art Center, Minneapolis. Gift of Alexander Bing, T. B. Walker Foundation, Art Center Acquisition Fund, Professional Art Group I and II, Mrs. Helen Haseltine Plowden, Dr. Alfred Pasternak, Dr. Maclyn C. Wade, by exchange, with additional funds from the T. B. Walker Acquisition Fund, 2004/© ADAGP, Paris and DACS, London 2010. **499 t** © Charles Wilp/© ADAGP, Paris and DACS, London 2010. **499 b** © 2010. BI, ADAGP, Paris/Scala, Florence/ © ADAGP, Paris and DACS, London 2010. **500 t** Photograph by David Heald © The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York/ © ARS, NY and DACS, London 2010. **500 b** © 2010. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/ © DACS 2010. **501** Imagno/Getty Images/© DACS 2010 **502** © 2010. Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/ © ARS, NY and DACS, London 2010. **504** Wolfgang Volz **505 t** Studio Olafur Eliasson **505 b** Photo: D. James Dee/Courtesy of Ilya and Emilia Kabakov and the Sean Kelly Gallery, New York/ © DACS 2010. **506** Rheinisches Bildarchiv Köln. Courtesy Haunch of Venison **508 t** Daros Latinamerica Collection, Zurich, Switzerland/ © Cildo Meireles/Courtesy Galerie Lelong, New York **508 b** Torsten Blackwood/AFP/Getty Images/Fundación Augusto y León Ferrari Arte y Acervo, Foto: Ramiro Larrain **509** © Vik Muniz/VAGA, New York/DACS, London 2010 **510** © Christie's Images Limited **512 t** Film still of Marina Abramovic performing Lips of Thomas at the Solomon R. Guggenheim Museum, New York, November 14, 2005, from the film Seven Easy Pieces directed by Babette Mangolte. © Marina Abramovic. Courtesy of Marina Abramovic and Sean Kelly Gallery, New York. DACS 2010. **512 b** Courtesy Caroline Tisdall/© DACS 2010 **513** © Whitney Museum of Art/epa/Corbis **514** Courtesy the Acconci Studio **515 b l** Courtesy the Acconci Studio **515 b r** Courtesy the Acconci Studio **516** © Tate, London 2010/ © Fondazione Pistoletto-Cittadellarte, Biella **517 t** Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germany/The Bridgeman Art Library **517 b** ak-g-images/ © Mario Merz/SIAE/DACS, London 2010. **518** Roberto Goffi, Torino/ © Alighiero Boetti/DACS 2010. **519** © Alighiero Boetti/DACS 2010. **520** Photo by Billy Jim © 2010 Stephen Flavin/Courtesy of David Zwirner, New York/ © ARS, NY and DACS, London 2010. **521 t** © 2010. Photo Scala, Florence/BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin/ © ARS, NY and DACS, London 2010. **521 b** © 2010. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/ © Judd Foundation. Licensed by VAGA, New York/DACS, London 2010 **522** © Tate, London 2010/ © Carl Andre. DACS, London/VAGA, New York 2010 **523 b** © Tate, London 2010/ © Carl Andre. DACS, London/VAGA, New York 2010 **524 t** Private Collection/ Photo © AISA/The Bridgeman Art Library/ © ADAGP, Paris and DACS, London 2010 **524 b** © 2010. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence / Courtesy Tadasky (Tadasuke Kuwayama) **525** Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germany /The Bridgeman Art Library **526** © 2010. Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/ © 2010 Bridget Riley. All rights reserved. Courtesy Karsten Schubert, London. **527 b** Hulton-Deutsch Collection/Corbis **528** © 1995 Matthew Barney/Photo: Michael James O'Brien/Courtesy Gladstone Gallery, New York **529 t** © Nam June Paik **529 b** Copyright Shirin Neshat/ Courtesy Gladstone Gallery, New York **530-531** Bill Viola Studio LLC/Photo: Kira Perov **531 r** © Alinari Archives/Corbis **532** © George Steinmetz/Corbis/ © Estate of Robert Smithson/DACS, London/VAGA, New York 2010. **533 t** Courtesy Nancy Holt/ © Nancy Holt/DACS, London/VAGA, New York 2010 **533 b** © blickwinkel/Alamy/ © ARS, NY and DACS, London 2010. **534** Photography by Jerry L Thompson, © Andy Goldsworthy. Courtesy Galerie Lelong, and © Storm King Art Center, Mountainville, New York. **535 b** © Julian Calder/Corbis **536** Corbis © Richard Estes, courtesy Marlborough Gallery, New York **537 t** © Estate of Duane Hanson/VAGA, New York/DACS, London 2010 **537 b** Denver Art Museum/Courtesy Gottfried Helnwein **538** Courtesy Denis Peterson **539 r** Courtesy Denis Peterson **540** Art Gallery of South Australia, Adelaide, Australia/Elder Bequest Fund/The Bridgeman Art Library/ © The Estate of Clifford Possum Tjapaltjarri licensed by DACS/AAA/VISCOPY 2010. **541 t** Art Gallery of South Australia, Adelaide, Australia/Elder Bequest Fund/The Bridgeman Art Library/ © DACS 2010. **541 b** Courtesy Rover Thomas Joolama **542** © Michael Nelson Tjakamarra licensed by Aboriginal Artists Agency 2010. Photo courtesy of Gallery Gabrielle Pizzi **543 r** © Imants Tillier. National Gallery of Australia, Canberra/ © DACS 2010. **544** Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Gift, The Jerry and Emily Spiegel Family Foundation, 2007 2007.5 **545 t** Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germany /The Bridgeman Art Library/ © Georg Baselitz **545 b** © 2010. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence **546** Copyright the artist. Courtesy Michael Werner Gallery, New York, Cologne, Berlin **547 r** © 2010. Photo Scala, Florence/BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin/Courtesy Gerhard Richter **548 t** © Andreas Gursky/Courtesy Sprueth Magers Berlin London/ © DACS, London 2010. **548 b** Courtesy Mark Wilson **549** Courtesy David Zwirner, New York/ © DACS 2010 **550** Courtesy of the artist **551 t** © The Protected Art Archive/Alamy **552** Dondi White **553 t** Photography by David Allen, Mural by Barry McGee, developed with The Luggage Store Gallery and funded by The Creative Work Fund. **553 b** © Picture Hooked/Loop Images/Corbis **554** © The Keith Haring Foundation **555 r** © Laura Levine/Corbis **556** © Damien Hirst/Photo: Prudence Cuming Associates/All rights reserved, DACS 2010. **557 t** © the artist/Courtesy White Cube **557 b** © The artist/Photo Stephen White. Courtesy White Cube/ © Tracey Emin. All rights reserved, DACS 2010. **558** © Rachel Whiteread. Courtesy of Gagolian Gallery. Photo credit: Sue Omerod. **559 b** Mr. Alan Goodrick (aka Gimp) www.gimpogimp.com **560 t** Courtesy the Artist and Jack Shainman Gallery, New York **560 b** National Gallery of Modern Art, New Delhi **561** Atul Dodiya and Chemould Prescott Road **562** Courtesy Raqs Media Collective **563 r** ak-g-images/François Guenet

致谢：感谢Jo Walton为本书海量图片追根溯源所做出的努力！感谢Sunita Sharma-Gibson, Helena Choong, Benjamin Connor分别为解决印度、中国和朝鲜相关图片的授权所提供的帮助！